L'ART

ET

LA LIBERTÉ

PAR

LUCIEN SOLVAY

[illegible]

BRUXELLES
OFFICE DE PUBLICITÉ
[illegible], ÉDITEURS
[illegible]
[illegible]

L'ART ET LA LIBERTÉ

Bruxelles. — Imp. de A.-N. Lebègue et Cie, 6, rue Terarken.

L'ART

ET

LA LIBERTÉ

PAR

LUCIEN SOLVAY

L'ART ET LA LIBERTÉ.
LE SENTIMENT NATIONAL DANS LES ARTS.
LE CLÉRICALISME DANS L'ART.
LES BEAUX-ARTS EN BELGIQUE DEPUIS 1830.
LE NATURALISME.

BRUXELLES
OFFICE DE PUBLICITÉ
A.-N. LEBÈGUE & Cie, ÉDITEURS
46, RUE DE LA MADELEINE, 46
1881

L'ART ET LA LIBERTÉ

L'ART ET LA LIBERTÉ

Ce n'est pas une idée nouvelle que celle que nous allons indiquer ici, brièvement, au seuil d'un livre qui en est, pour ainsi dire, la vivante affirmation. Toute notre ambition se réduit à essayer de montrer dans ce livre, par un exposé de faits précis, d'où il sera facile à chacun de tirer une conclusion, la justesse de ce grand principe — quelquefois oublié, toujours fécond lorsqu'on s'en est souvenu — de l'art libre, c'est-à-dire de l'art personnel,

éclos et épanoui en dehors de tout despotisme d'écoles, de conventions et de traditions.

En réalité, le principe s'exprimerait mieux, avec plus de précision, par ces mots : *La liberté dans l'art*. Notre titre suppose une idée plus complexe, plus générale, — l'idée des rapports, quels qu'ils soient, politiques ou philosophiques, entre l'art et la liberté. Et c'est précisément un peu de cela aussi qu'il s'agit dans les pages qui vont suivre.

Il nous serait peut-être assez difficile de séparer complètement ces deux sortes de rapports en traitant des sujets tels que l'histoire contemporaine des beaux-arts en Belgique, dans laquelle le sentiment de la liberté politique n'a certainement pas été sans influence sur le sentiment de la liberté morale.

On aurait tort cependant, à notre avis, d'exagérer cette influence, qui a été souvent, à propos d'autres siècles et d'autres nations, affirmée trop catégoriquement. Certes, dans toutes les époques de liberté, la pensée humaine, n'étant retenue par aucune entrave, a produit des œuvres belles et fortes ; la Grèce indépendante

a brillé sur le monde d'un éclat bien plus vif que n'ont brillé l'empire et la république aristocratique de Rome. Mais cela a tenu toujours bien plus à un concours de circonstances fortuites, à des hasards de naissance, à l'intelligence des sociétés, qu'à une situation purement politique. Le luxe a été, dans tous les temps, favorable à l'épanouissement des arts. Le siècle de Périclès, la cour des Médicis, la république de Venise et la république de Florence n'ont été si brillants que parce qu'ils ouvraient les bras à tout ce qui pouvait contribuer à les entourer de plus d'éclat et de plus de prestige, parce que les hommes d'alors, éclairés par une civilisation raffinée, voire même corrompue, recherchaient avec une fiévreuse ardeur les sensations capiteuses des choses de l'esprit, en particulier de la poésie, qui chantait leurs amours glorieuses, et de l'art, qui immortalisait leur luxe et leur beauté.

N'a-t-on pas vu de grands génies naître au milieu d'époques troublées qui pleuraient la liberté absente? Térence, Plaute, Cécilius n'étaient-ils pas esclaves? L'empire romain a-t-il

empêché Tacite et Juvénal d'écrire, et Louis XIV a-t-il fait que Molière et Corneille ne fussent pas Molière et Corneille? Et si cela est vrai pour les lettres, qui ont toujours à craindre la contrainte des lois et l'arbitraire du pouvoir, cela est d'autant moins contestable pour les beaux-arts, qui, par leur nature, vivent en dehors des préoccupations de la politique. Ce qu'il leur faut, à eux, c'est, nous l'avons dit plus haut, la complicité du luxe et de l'intelligence de la nation, qui favorisent leurs efforts. Ce n'est point là, comme on pourrait le penser, la protection officielle : celle-ci est très souvent le vrai despotisme de l'art; c'est la protection de tous, l'union étroite des artistes qui créent et du public qui applaudit, encourage et comprend.

Des périodes d'agitation, de révolutions, de libertés conquises peuvent inspirer des œuvres; mais cette inspiration n'est jamais que temporaire; ce n'est pas cela qui fait naître les génies. Les génies sont indépendants de la forme des gouvernements et des institutions populaires. Ils sont au-dessus d'eux; ils règnent. La domination espagnole n'a point brisé les

pinceaux de Rubens, pas plus que, dans un temps moins éloigné de nous, le second empire n'a pu nuire à l'originalité de Millet ni empêcher la superbe maturité du paysage moderne. En revanche, on a vu plus d'une fois l'art, d'accord avec les lettres, exercer sur la politique une action souveraine. On l'a vu, par exemple, sous la Restauration et après, quand les peintres, donnant la main aux poètes, chantaient sur tous les tons la légende napoléonienne et amenaient ainsi le retour de l'empire. Et si, aujourd'hui même, on sent chez toutes les nations passer comme un souffle puissant de démocratie, si les esprits affranchis affirment plus hautement que jamais leurs droits et leur liberté, si le respect de ce qui est humble et pauvre, de ce qui souffre et travaille s'impose avec une force irrésistible, n'est-ce point l'art encore qui a aidé à ce grand et généreux mouvement en allant, le premier, chercher ses héros dans les classes de la société jugées autrefois indignes d'être célébrées, en intéressant la foule au siècle présent, à ses émotions, à ses labeurs, à ses conquêtes?

Mais si l'art est indépendant de la liberté politique, il ne l'est point de cette autre liberté que nous indiquions en commençant, de cette liberté individuelle que possède et que doit posséder chacun de marcher dans la voie qu'il s'est tracée. Quand il a voulu imposer des règles, se partager en écoles ayant un chef et une discipline, il a provoqué chaque fois sa propre décadence. Et cela est advenu presque toujours inconsciemment. Autour d'un grand artiste, une cour de disciples et d'admirateurs se forme, qui imite le maître, le copie, et ne copie que ses défauts; les personnalités s'hypnotisent dans la contemplation perpétuelle et aveuglante d'un génie. L'école de Rubens, l'école de Van Eyck, l'école de David, l'école de Leys, qu'ont-elles produit de supérieur? Et ces dieux adorés ont-ils pu jamais former seulement une seconde édition d'eux-mêmes? Les traditions ont-elles jamais remplacé l'inspiration, l'émotion personnelle, qui font que l'on rend ce qu'on voit et ce qu'on sent, naïvement et puissamment?

Il n'y a pas, dans l'histoire de l'art, de

preuve plus éclatante de cette vérité immuable que l'histoire de l'art en Hollande, si admirablement appréciée par Eugène Fromentin dans son beau livre, les *Maîtres d'autrefois*. Tout d'abord, la Hollande n'a presque pas de peintres nationaux; elle laisse à la Flandre le soin de donner au monde des artistes et des œuvres, et elle se contente de combattre, la main dans la main de sa sœur et alliée, les ennemis de son indépendance. Cette mission l'occupe tout entière; on dirait que ses forces sont concentrées vers ce but suprême, le seul qu'il lui soit permis d'atteindre alors, et qu'il ne lui en reste plus assez pour toute autre chose. Puis, tout à coup, la révolution éclate; elle triomphe; les ennemis sont désarmés, vaincus, chassés, — et voilà que, déposant son armure de bataille, ce vaillant petit peuple, dégagé du poids qui l'oppressait, respire plus librement et se met au travail. Une efflorescence subite de talents se fait de tous les côtés à la fois. Il pousse des peintres — et de grands peintres — à Amsterdam, à Dordrecht, à Leyde, à Delft, à Utrecht, à Rotterdam, à

Enckteysen, à Harlem. De 1608 à 1630, on voit naître Terburg, Brouwer, Rembrandt, Van Ostade, Vander Helst, Gérard Dow, Metzu, Wouverman, Paul Potter, Jan Steen, Ruijsdael, Hobbema, bien d'autres encore.

Jusqu'à ce moment l'école flamande et l'école hollandaise avaient été confondues et n'en formaient qu'une seule. Cette fois, elles se détachent l'une de l'autre, ayant bien, il est vrai, quelques éléments communs qui tiennent à la ressemblance des deux races, mais gardant toujours leur caractère et leur personnalité. On pourrait étudier les mœurs de la Hollande dans les œuvres qu'elle a produites, tant celles-ci sont un vivant reflet des milieux où elles ont vu le jour. Quel peuple eut une originalité plus forte et qui le distinguât mieux des autres peuples? Epuisé par la guerre, il retrempe ses forces à des sources nouvelles; l'abondance et la richesse renaissent sous ses pas; ses greniers se remplissent; un souffle de bien-être et de bonheur passe sur toutes les têtes. C'est une ruche en pleine activité et dont les abeilles bourdonnent joyeusement au soleil.

Que lui faut-il pour remplir son cœur? Peu de chose : la paix du foyer domestique, la vie de famille, le sourire des enfants, les soins d'un ménage qui prospère et qu'on aime. L'ambition n'est pas grande; on ne regarde guère plus loin que l'horizon qui se noie, là-bas, dans le ciel gris. On vit dans l'intimité des amis, tous gens de durs labeurs; les pâturages, les troupeaux, tout ce qu'un sol fertile renferme de trésors occupent les esprits, sans y laisser pénétrer les chimères folles et les rêves fuyants.

L'art, dans les mains de ces gens-là, ne cherchera pas plus loin ses inspirations; il sera calme, positif, intime comme tout le reste. Les scènes d'intérieur, telles que la réalité les présente, seront les seuls sujets et les thèmes favoris des artistes. Regardez autour de vous : voici une ferme, avec son remue-ménage d'hommes et de bestiaux; voici une vache dans une plaine, voici un attelage au repos... Plus loin, un cabaret, empli de la fumée des pipes et du parfum des bières qui moussent au bord des pots de grès... Ou bien encore, une femme

qui travaille à sa fenêtre, — une mère jouant avec ses bébés roses, — une ménagère marchandant, au marché, les victuailles quotidiennes. Cela suffit pour faire des chefs-d'œuvre.

Fromentin fait remarquer très-justement combien est différent le caractère des nations méridionales et des œuvres qu'elles enfantent. A celles-là il faut du bruit, de l'éclat, de la passion, de la vie. Les anecdotes galantes, les aventures, tout ce que l'on retrouve dans les annales des peuples, les combats, les crimes, les fêtes, — voilà ce qui inspire l'Italie, l'Espagne, la France. Là, tout tableau doit avoir un sujet et exprimer un sentiment quelconque. La Flandre elle-même cède à ce courant, parce que ses peintres vont s'éduquer sous le ciel du Midi et qu'ils reviennent dans leur patrie avec des qualités factices qu'ils dépensent au détriment de leur nature première. Il faut avoir le tempérament vigoureux de Rubens ou de Van Dyck pour marier avec bonheur les instincts naïfs du génie flamand avec les opulences brillantes du génie italien. La Hollande resta, elle, dans ses polders et

dans ses prairies humides; les caprices de la « folle du logis » ne l'obsédèrent point; ce qu'elle vit, elle tâcha de le rendre avec un soin et une patience d'amoureux. Elle se créa ainsi un art vraiment original, et qu'elle ne doit qu'à elle seule.

Il en est de même pour la poésie, pour la littérature. Aux contrées méridionales il faut les chansons de geste, les poèmes épiques, les *concetti*, — le drame, en un mot, dans toute la vivacité de ses allures. Le théâtre a toujours joué un grand rôle chez ces peuples, parce que le trop-plein de leurs sensations et de leur vie active s'y dépense à l'aise, et que le réel ne suffit pas toujours à contenter leurs rêves. Les hommes du Nord ne recherchent pas les excitations morales qui sont une conséquence des excitations physiques du climat et de la nature. Point ou peu de drame; la poésie n'entre guère dans leurs goûts et dans leurs habitudes, — et quand ils la cultivent, ce sont des sentiments tranquilles et tendres qu'ils chantent, — l'horreur de la discorde, du bruit, de l'esclavage, l'existence calme des champs, les doux propos, l'union

des cœurs dans l'atmosphère honnête de la famille.

Ce caractère ne s'est point perdu, et aujourd'hui même il résiste à toutes les influences du dehors. Le roman, qui est une forme particulière du drame, a pénétré là comme ailleurs; mais il n'a point d'autres inspirations que celles qui ont toujours guidé l'art hollandais et semble l'écho même du foyer où il vient s'asseoir, simple et sincère comme lui, avec son expression touchante et sa musique mélodieuse qui berce doucement les âmes.

La recherche de l'idéal n'a jamais beaucoup tourmenté les artistes hollandais; les conceptions vastes et sublimes ne sont point leur fait, et ils ne se sont point acharnés à leur poursuite. L'étude de la nature contente leurs désirs, et ils s'y vouent tout entiers, en amants passionnés. Nul mieux qu'eux n'a atteint à une aussi merveilleuse habileté de facture, cachée sous une apparence aussi sobre d'effets et de moyens. Cette perfection ne réside pas seulement dans la forme des objets qu'ils ont peints, mais aussi dans le fond, dans l'esprit, dans ce quelque

chose de personnel et de vrai, qui est la marque des œuvres de valeur. Leurs personnages, leurs animaux, leurs bonshommes vivent et respirent ; le sang coule sous leur peau ; l'air entre dans leurs poumons... Il s'en dégage une saveur étrange, un parfum de terroir, qui ne peuvent tromper et dont le charme est irrésistible.

En serrant de si près la nature, sans trop vouloir l'embellir aux dépens de la vérité, on peut dire que les maîtres hollandais ont ouvert en quelque sorte la voie à l'art moderne, qui ne s'est pas proposé d'autre but que le leur et qui le poursuit avec une ardeur si louable. Ils ont créé le paysage, dont c'est le règne aujourd'hui, et ils ont prouvé qu'ils le connaissaient peut-être aussi bien que nos contemporains.

Toutes les écoles ont plus ou moins vieilli : on les admire, mais on ne les imite guère. L'école hollandaise est peut-être la seule qui fasse exception à cette règle... Voyez comme elle reste jeune ! On l'étudie, on la consulte, on la suit avec persévérance, parce qu'elle s'est appuyée sur la nature et la réalité des

choses. Elle n'a pas eu de rivale dans le portrait — son triomphe, — et l'on donnerait gros aujourd'hui pour lui ravir son secret, qui semble à jamais perdu. Quant au paysage et à la peinture de genre, les modernes lui doivent plus encore : s'ils l'ont quelquefois égalée et même surpassée, en marchant sur ses traces, du moins a-t-elle aidé d'une manière considérable au grand mouvement dont notre siècle est justement fier, bien qu'il l'ait souvent compromis, — le réalisme.

L'histoire de cet art hollandais, si pur, si calme, si grand dans sa simplicité, est, me semble-t-il, le meilleur des enseignements, et il n'est pas besoin, après l'avoir rappelée, d'insister longuement sur l'importance du principe que nous exposons. Depuis quelques années, c'est de ce côté que sont tournés tous les yeux, c'est de ce côté qu'on a senti enfin la nécessité de marcher, — non, encore une fois, en se contentant d'imiter ce qui a été fait, mais en s'inspirant des exemples donnés et en puisant des forces dans ces exemples.

LE SENTIMENT NATIONAL

DANS L'ART

LE SENTIMENT NATIONAL DANS L'ART

L'art doit être national, comme il doit être libre. Il ne doit pas l'être dans les sujets qu'il traite, mais dans l'esprit qui l'anime, dans un certain je ne sais quoi qui en est l'âme et la vie La forme n'est rien ici; le fond est tout. Parcourons, par exemple, en souvenir, les différentes sections de peinture de la dernière Exposition universelle de Paris, en 1878, qui mettait si utilement en présence, dans un gigantesque « Salon », les arts de tous les

peuples du monde moderne. Nous serons surpris de voir que, là où ce caractère profond de nationalité est le plus fortement accusé, là aussi il y a un art plus vivant, plus robuste, plus sincère ; peut-être même est-il encore maladroit dans ses moyens d'action ; mais du moins il s'affirme, et soyez sûr que l'avenir lui réserve des couronnes.

L'Angleterre est, sous ce rapport, remarquable. Les Anglais ne sont pas un peuple artiste ; leur nature et leur éducation s'y opposent ; mais ils se piquent d'aimer les arts et de les cultiver quand même. Aussi, que de naïvetés, que de puérilités, que de fautes de goût qui font sourire ! En même temps, nulle part n'éclatent une aussi puissante unité, un cachet aussi suprême de nationalité, je dirais presque de patriotisme. L'horreur des choses banales, une distinction souvent excessive, allant jusqu'à l'excentricité, l'amour de la vie familiale, de l'intimité, rehaussé d'une pointe de sentimentalité romanesque et de raideur toute britannique : tel est le peuple, telle est sa peinture, exacte jusqu'à la minutie, avec un soin constant de

l'ordre et de la précision qui n'oublie rien, pas même, sur les cadres, les étiquettes indiquant dans tous ses détails, expliquant même par des silhouettes le sujet des tableaux.

Il est évident qu'une pareille affirmation de soi-même doit produire à la longue des œuvres vraiment fortes. Je ne citerai que l'*Assemblée des Invalides* de Herkomer — un petit chef-d'œuvre, — le *Garde royal* de Millais, et les *Pauvres de Londres* de Fildes, d'un caractère sombre et poignant comme une page de Degroux. Parmi les portraits, plusieurs sont excellents, précisément parce qu'ils ont été peints avec cette naïveté d'impression qui est la condition essentielle du genre.

Alma Tadema brille au premier rang parmi les Anglais, et, depuis quelques années, il expose avec eux. Il est pourtant né en pleine Frise. Ceci ressemblerait assez à une défection si l'on ne savait qu'Alma Tadema a fait depuis longtemps de l'Angleterre sa patrie d'adoption et qu'il tient à elle par d'étroites attaches ; son tatent s'est imprégné même, dirait-on, de l'atmosphère, des goûts, jusque des caprices de

la nation; et à son tour, sur les bords de la Tamise, le peintre archéologue, l'élève de Leys et le disciple de Gérôme forme école et a son cénacle.

Autant est vivace en Angleterre le sentiment national, autant il est mort en Grèce. Qu'est devenue la terre d'Homère, de Phidias et de Zeuxis? Plus rien, ou presque rien. Ceux de ses rares artistes qui travaillent, datent leurs œuvres de loin et semblent avoir perdu en exil jusqu'au souvenir de la patrie absente : le sculpteur Kossos et le peintre Pantazis, dont la palette a délaissé le ciel bleu de l'Attique pour les brumes des Flandres.

Pas grand'chose non plus en Suisse; les montagnes et les vallons d'Helvétie peuvent inspirer des illustrateurs de boîtes à dragées, mais non créer des peintres. Là aussi, les artistes, comme les écrivains, émigrent; témoin Vautier, qui est bien plutôt Allemand; les autres ne comptent guère.

L'Italie avait envoyé à Paris des choses

réussies, quelquefois charmantes, en sculpture et en peinture ; mais on y cherchait en vain la marque puissante de ce pays jadis aimé des dieux. Une étonnante adresse à tailler dans le marbre des figures gracieuses, belles quelquefois d'un éclair passager, est tout ce qui lui reste. En 1867, les sculpteurs italiens resplendirent d'un éclat qui semblait marquer un réveil décisif de l'art transalpin ; aujourd'hui, leur étoile pâlit, ou du moins les maîtres sont absents ; il n'y a que Monteverde, dont le *Jenner inoculant le vaccin à son fils* représente dignement l'école ; les autres n'ont rien que de très-ordinaire.

L'Académie des Beaux-Arts de Milan possède un marbre de Magni, la *Liseuse;* c'est une jeune fille assise, les épaules et les bras nus, dans une attitude simple, et tout entière à la lecture d'un livre qu'elle tient devant elle ; la pose est si naturelle, l'expression si juste, la statue, en un mot, si vivante, que les visiteurs, instinctivement, avancent la main vers la statue et caressent l'épaule de la jeune fille ; le marbre blanc est noirci, à cette place, de la trace

qu'y laissent toutes les mains en passant, comme le pied du saint Pierre de Rome s'use au contact des lèvres dévotes qui le baisent dans une extase pieuse.

Cet exemple montre bien, pensons-nous, ce qu'est la statuaire contemporaine en Italie : un art fait tout de grâce et d'ingéniosité, où le sentiment du joli a remplacé celui du grand. C'est aussi le joli qui règne dans la peinture ; mais ici la révolution est plus marquée encore ; il y a si loin des spirituelles et pétillantes fantaisies de Cipriani, de Quadrone, de Jacovacci et de Pasini aux conceptions superbes des maîtres d'autrefois, qu'on les dirait nées sous un autre ciel et dans une autre région. Le caractère du peuple, la tournure de ses idées, tout en lui est changé ; on ne reconnaît plus rien de la race du quinzième siècle dans ces fils du dix-neuvième.

Pourtant ils ont leurs mérites, et on les apprécie ; mais ces mérites ne leur viennent pas de leur sang, ils leur viennent du dehors. L'Espagnol Fortuny a laissé tomber sur la terre d'Italie une semence qui produit ces fruits cu-

rieux, étranges dans leur saveur piquante, ces croquis enlevés à la pointe du pinceau avec une merveilleuse adresse, ces tableautins papillotants, souriants, allumant avec un crépitement de fusées leurs gerbes multicolores, poussant même quelquefois le caprice jusqu'à la plus folle excentricité, comme le *Printemps* de Michetti, — un rêve, une chimère digne du pays des fées, rendue plus fantastique encore par le cadre dont le peintre a entouré sa toile, brossée, malgré tout cela, avec une étourdissante virtuosité.

Cette école factice ne date que de quelques années ; avant elle et en dehors d'elle, il n'y a que le vide. Les disciples de ce qu'on appelle la peinture sérieuse sont absolument nuls. J'en veux pour preuve, d'abord les quelques spécimens médiocres qui figuraient à l'Exposition universelle, et surtout les œuvres sans nom dont les musées modernes de l'Italie sont remplis ; celui de Florence, entre autres, est inimaginable, et c'est à côté des chefs-d'œuvre les plus purs que s'étalent ces désolantes exhibitions !... Mieux valent cent fois les croquistes

d'aujourd'hui, échappés, comme des écoliers en vacances, aux sévères leçons du grand art. Leur verre est petit, et ils ne boivent même pas dans leur verre; mais du moins la liqueur qu'on y verse est fine et, prise à petites gorgées, chatouille agréablement les palais délicats.

Quant à De Nittis, dont la note ne ressemble en rien à celle-là, il n'a rien d'italien, de près ni de loin; c'est bel et bien un Français, et, qui plus est, un Français de Paris.

Le Danemark en est encore aux premiers bégaiements d'une langue qu'il s'efforce de parler, et cela avec les meilleures intentions du monde; il a un peintre, officiel et admiré, Carl Block, dont sa petite gloire se trouve satisfaite et qui fait à lui seul, consciencieusement, des tableaux de genre et des tableaux d'histoire. La patrie de Thorwaldsen n'est pas autrement riche. Chez elle, comme aussi en Suède et en Norvége, l'art procède, bon gré mal gré, du caractère de la race germanique, dont elle voudrait en vain se détacher pour

se créer un art national. Les affinités sont trop nombreuses, trop vives pour qu'il en puisse être autrement ; les ressources sont trop restreintes, et elles ne reçoivent pas l'impulsion d'un sentiment général et irrésistible qui les ferait s'accroître, si ce sentiment existait ; par cela même elles ne peuvent suffire aux quelques rares natures qui viennent à éclore dans ce milieu peu favorable.

Les arts n'atteignent, d'ailleurs, leur développement que dans les pays où la civilisation est, je ne dirai pas seulement complète, mais déjà raffinée, et, conséquence naturelle, quelque peu corrompue. Ils s'accommodent mal de mœurs simples, honnêtes, patriarcales, étrangères au luxe et à l'appétit toujours grandissant du superflu. L'âge de fer ignore tout cela ; le Danemark, la Suède et la Norwége sont encore dans l'âge de fer. L'état contraire de civilisation produit les mêmes effets ; quand un peuple vieillit, il est, comme les hommes, bien près de retomber en enfance ; c'est un renouvellement successif des âges et des races qui s'opère. Pendant que les uns commencent,

d'autres finissent ou recommencent, — tels que la Grèce, l'Italie, l'Espagne, qui en sont arrivées à ce point où, après un long sommeil, on peut espérer un réveil salutaire.

En attendant, comme nous l'avons vu déjà, leurs artistes s'en vont au dehors puiser à des sources qui, quelquefois utiles, vicient ordinairement plutôt qu'elles ne le développent, le germe de leur individualisme national. Heyderdahl, Cederstrom, Forsberg, et deux ou trois paysagistes de talent, Wahlberg, Münthe, Jacobsen, sont dans ce cas, et ce n'est pas sans peine que leur personnalité parvient à ne pas se laisser tout à fait absorber par l'élément français et allemand qui leur sert de guide.

Ailleurs, la résistance est nulle ; l'imitation a détruit toute originalité, et s'il est resté quelque chose de la nature première, c'est précisément ce qu'on aurait voulu voir disparaître. Je défie qui que ce soit de trouver le moindre cachet américain dans les œuvres qui nous viennent d'Amérique. Il y a là un peu de tout, du français et de l'anglais principalement, des

toiles habilement peintes, signées de noms honorables, — Shade, Dana, d'autres encore, — mais rien de ce qui pourrait faire deviner la jeune république des États-Unis, si active, si pratique, si « moderne ».

En Russie et, dans une certaine mesure aussi, en Espagne, — à part le merveilleux domaine de Fortuny — c'est l'influence de la France qui agit avant tout. Bien que verrouillés chez eux, les Russes subissent directement cette influence, qu'une certaine communion de goûts tend à propager. Là musique et le théâtre français sont aussi en honneur à Saint-Pétersbourg que la musique et le théâtre russes. La peinture partage cette destinée que lui fait l'engouement du public. Seulement, les virtuoses de la peinture n'ont pas, dans leur travail d'interprétation et d'assimilation, la tâche aussi facile que les virtuoses de la musique, et rien ne peut faire que, sous ces dehors empruntés, on ne voie toujours percer un petit bout de Cosaque.

En Allemagne, comme en Angleterre, les

arts plastiques sont empreints à un degré élevé du caractère original de la race. Comme les Anglais aussi, les Allemands ne sont point nés véritablement peintres, ou, pour mieux dire, ils ne sont pas coloristes. Leur palette a des gammes de tons presque uniformément brunes, opaques, sans vie et sans gaieté ; il lui manque la vibration souriante d'un rayon de soleil ; puis, quand elle veut s'animer, cette gamme devient criarde et violente. Souvent même la couleur tombe au rang d'accessoire, et l'on n'a plus que des dessins sommairement enluminés.

Il en résulte que, avec une somme de très-grandes qualités, l'art allemand est incomplet, et je ne pense pas qu'il puisse jamais arriver là où d'autres peuvent aspirer. La forme s'y trouve presque toujours assujettie à une préoccupation constante de l'idée, — ce qui est contraire à l'essence de l'art. L'Allemagne écrit, pense et discute, plutôt qu'elle ne peint. Il entre toujours dans ses œuvres une dose plus ou moins forte de philosophie et de métaphysique. Ses tableaux religieux dégagent un parfum étrange et maladif de mysticisme, qui

rappelle parfois les maîtres anciens, moins la naïveté; voyez le *Calvaire* de Gebhardt, et sa *Cène*, d'un si curieux et surprenant effet d'expression; voyez aussi les toiles de Gabriel Max, un Allemand-Autrichien, qui me paraît faire de l'art spiritualiste bien plus par procédé que par conviction.

Dans la peinture religieuse, ce caractère idéal et supra-terrestre peut être accepté; il est même à sa place; le genre historique s'en accommode moins. Allez à Munich, étudiez les vastes compositions où Kaulbach a tracé l'apothéose d'un règne : vous verrez ce que devient l'art détourné de sa voie naturelle et lancé dans des régions qui ne sont pas les siennes.

Cette préoccupation d'idées absolument étrangères aux principes de l'art plastique donne quelquefois lieu à des interprétations singulières. En voici un exemple curieux.

Un tableau qui se trouve aujourd'hui au Musée moderne de Bruxelles et qui a été vu un peu partout, en Europe, avant de s'arrêter définitivement ici, l'*Aube* de Charles Hermans,

fut envoyé par son auteur en Allemagne après avoir paru d'abord au Salon de Bruxelles de 1875. Aussitôt il y eut, dans le camp des critiques et des amateurs, une émotion singulière. C'était, pour les Allemands, une note nouvelle, étrange, qu'ils ne connaissaient pas et qui venait heurter toutes leurs convictions, en même temps qu'elle semblait exciter leur sagacité ordinaire par la complication apparente du sujet.

Ce sujet était simple: un groupe de gommeux et de gommeuses en goguette sortant, à l'aube, d'un restaurant où ils ont « nocé » toute la nuit et rencontrant une famille d'ouvriers qui s'en va paisiblement à l'ouvrage. La débauche coudoyant le travail.

Il n'en fallut pas davantage pour que le tableau fût assailli de commentaires, de théories, d'études et d'analyses; — car c'est le propre des Allemands de chercher en toutes choses un sens caché, profond, allégorique, une signification mystérieuse à laquelle l'auteur n'a jamais songé. Dans l'*Aube* de Hermans, l'idéologie découvrit une masse de

symptômes et de tendances curieuses, et elle finit par décider, dans sa sagesse, que la main fermée de l'un des personnages — un ouvrier menuisier, bon époux, bon père de famille — n'exprimait rien moins que « *la première contraction de la secousse qui menace en ce moment les couches inférieures de la société !!!* »

Et, du coup, voilà Hermans traité de socialiste et de prophète de malheur ! Le critique de la *Zeitschrift für bildende kunst*, M. Rosenberg, l'appelle un peintre « abominable », et celui de la *Rundschau* désigne ainsi son tableau : « La hideuse *Aube* du célèbre M. Hermans avec ses personnages de brutale grandeur nature. »

Etant donnés le caractère de la peinture en Allemagne, le genre et le style qu'on y cultive et qu'on y affectionne, tout cela est assez logique. Sauf une ou deux brillantes exceptions, les peintres de là-bas, surtout en Autriche, en sont encore, ou peu s'en faut, en plein romantisme ; ils retardent de cinquante ans. Piloty

et Makart, au nord et au midi, sont les dieux du jour, et ils ont autour d'eux une pléiade qui les imite et les applaudit. Ils professent cette *idéalité* dont l'absence chez nos artistes les chagrine si fort et qu'ils admirent avec tant d'enthousiasme chez eux.

Mais il faut bien s'entendre. Cette *idéalité*, ce n'est, pour eux, ni le style ni le sentiment qui anime une œuvre d'art, un portrait, par exemple, en lui donnant la vie et l'expression réelle qu'il doit avoir. Non, cette *idéalité*, ce sont les cheveux en désordre, les yeux tournés vers le ciel, le coin des lèvres retroussé, les vêtements flottant au gré de l' « aquilon », et, enveloppant tout cela, une couleur bistrée, imitant la vétusté des tableaux anciens. Assurément, il n'y a rien là qui soit de l'essence véritable de la peinture, qui est avant tout de « faire vrai. » C'est de la peinture décorative, souvent pleine de talent, mais ce n'est guère autre chose.

Ces manières de voir et de comprendre l'art ne laissent pas cependant, si l'on y songe bien, d'être singulières. Les deux grands peintres de

l'Allemagne, ceux qui ont fait sa gloire plus que ne la feront ses soldats et ses canons, Albert Dürer et Holbein, furent précisément des serviteurs naïfs, scrupuleux au dernier point de la nature ; c'est le naturalisme élevé et profond de leurs œuvres qui les a immortalisés, — et, aujourd'hui, les descendants de ces hommes illustres prêchent les doctrines contraires! Tandis qu'ailleurs qu'en Allemagne, on en revient de toutes parts aux principes de l'art gothique, l'Allemagne seule, ou presque seule, n'en veut pas! En cherchant bien, on trouverait par-ci par-là un peintre, — Leibl, Gebhardt, par exemple, — qui rue dans les rangs et se fait le disciple ardent d'Holbein; aussi ne sont-ce pas ceux-là que l'on aime le plus.

La peinture de genre, dans son cadre plus intime et moins prétentieux, est le vrai reflet du caractère allemand, — simple, rude, teintée d'une poésie bourgeoise et bien portante, avec des parfums éthérés où se mêlent des odeurs vagues de bière et de choucroute. Les

plaisirs calmes de la vie d'intérieur, dans la fumée des pipes, les propos rustiques, les larmes versées en famille, les scènes drôles de la rue, — tout cela est pour elle une source féconde d'inspiration. Les *Paysans* de Leibl étaient la perle du compartiment allemand ; c'est un fin et précieux chef-d'œuvre, conçu dans la manière profondément étudiée d'Holbein. Knaus, Fagerlin, Nikatowski, Bokelmann avaient des pages toutes débordantes d'un humour et d'un esprit d'observation tour à tour très-tendres et très-amusants.

L'Allemand est physionomiste ; ces fantaisies, dont la vérité d'expression fait surtout la valeur, lui réussissent, parce qu'il observe et qu'il voit juste, froidement ; malgré ses tendances à idéaliser, la part d'imagination est mince. Dans la nature, ce qui l'attire, ce n'est pas le paysage, — qu'il ne comprend pas, — c'est la figure humaine. La plupart des bons portraitistes d'outre-Rhin, — Gebhardt, Lenbach, Kaulbach, Güssow, — ont une façon particulièrement fouillée, expressive, voulue, de peindre leur modèle ; ils y ajoutent une sorte

de cachet de vétusté jaune et poussiéreuse, dont je ne m'explique pas bien la raison.

Tout différent est Menzel, l'un des plus brillants apôtres de la modernité. A vrai dire, il n'a rien du tempérament et des procédés de l'école; son pinceau est d'une légèreté exquise de touche : ni lourdeurs, ni vulgarités; sous sa main tout s'anime, tout chante, tout flamboie. Je ne connais rien de prestigieux comme ses aquarelles, où scintillent avec un incomparable éclat les ors et les marbres des chapelles gothiques. Dans ses tableaux il fait résonner franchement la note réaliste; son *Laminoir* est, dans ce genre, une page curieuse et audacieusement réussie.

L'Autriche-Hongrie baigne en quelque sorte dans une autre atmosphère, moins pure d'éléments étrangers, moins forte contre les influences du dehors. Ses affinités avec l'Allemagne d'un côté, avec la France de l'autre, sont visibles, bien qu'on y découvre cependant aussi quelque chose du caractère des races slaves.

Il est évident, par exemple, que Munkaczy, nourri des élégances françaises, puise sa grande vigueur, son coloris intense, sa verve farouche bien moins dans la pratique des ateliers parisiens que dans je ne sais quoi de très-personnel qui tient à la nature particulière de son origine. Il en est de même, à un degré moindre, pour quelques autres, — Cermak, Kursbauer, Ribarz.

Pour ce qui est de « l'école » autrichienne proprement dite, elle en est encore en ce moment, nous l'avons déjà dit, là où la France en était il y a quarante ans, c'est-à-dire en plein romantisme. Le paysagiste Ketcki semble ne pas se souvenir qu'une sorte de révolution s'est opérée depuis ; Mateiko fait du mauvais Delaroche, et Makart, dans sa grande « machine » de l'*Entrée de Charles-Quint à Anvers*, essaie d'ébaudir le public par un fouillis désordonné, bruyant, tapageur, de personnages à peu près peints et sommairement dessinés, qui ne résistent pas à un examen sérieux.

C'est aussi quelquefois par le bruit et le

tapage que la France essaie de briller. Je parle d'une petite école de peintres, — Carolus Duran, Benjamin Constant, d'autres encore, — qui lancent des fusées autour d'eux, tandis que, tout à côté, sourient doucement des œuvres sévères, calmes, vraiment belles. Tout cela forme un assemblage de choses disparates qui, tout d'abord, étonne et déroute. En vain chercherait-on une tendance vers un but unique, un sentiment commun, un caractère bien défini, bien reconnaissable, dans l'ensemble des œuvres exposées. Chaque peintre a sa personnalité, son individualité propre à laquelle il s'abandonne. De là cette grande et heureuse diversité d'accents.

Si un lien commun n'unit pas, comme en d'autres pays, toutes les intelligences, du moins est-il certain que cette diversité même d'inspiration et de tendances constitue précisément le cachet propre à la nation française. On la reconnaît à chaque pas, dans cette faconde inépuisable de sujets, de langage, d'expression, dans ces audaces à tout dire, à tout essayer, — audaces tour à tour admirablement réussies

ou ridiculement manquées, s'élevant très-haut ou retombant très-bas. Les artistes d'aujourd'hui ont juré, dirait-on, de prouver que réellement le mot *impossible* n'est pas français. Rien ne les arrête. Avec cette légèreté nationale qui est leur apanage, ils s'élancent... Beaucoup font la culbute; mais quelques-uns arrivent, et cela suffit à dédommager du reste.

En aucun temps les beaux-arts en France n'ont montré cette opiniâtreté et cet effort dans la lutte. Leur supériorité est incontestable. Autrefois, c'était l'Italie, c'était l'Espagne, c'étaient les Pays-Bas qui rayonnaient et d'où partait toute lumière. Quand cette lumière fut éteinte, la France s'éveilla peu à peu; elle se créa, au XVIIIe siècle, un art propre, bien à elle, qui était le reflet de ses mœurs d'alors. Brusquement, les mœurs et l'état social changèrent; l'art fit, lui aussi, sa révolution, chercha, tâtonna, voulut faire revivre les grandes époques du passé, et reconnut enfin qu'il valait mieux puiser sa force à des sources plus vives, c'est-à-dire dans le mouvement, dans la vérité, dans la sincérité.

C'est de la France, on ne saurait le nier, que sont parties toutes les grandes rénovations artistiques de ces derniers temps. Jadis humble servante de ses voisines, elle a, devenue maîtresse, fait la réforme avec David, le romantisme avec Delacroix, le réalisme avec Courbet, le naturalisme vivant et triomphant avec Théodore Rousseau et Dupré. Ceux qui ont marché avec elle n'ont fait qu'obéir au mot d'ordre qu'elle avait donné. Cependant, si aujourd'hui la nature, grâce à elle, affirme dans l'art sa puissance longtemps méconnue, il est juste de dire que c'est en portant ses regards vers le Nord, en se souvenant de l'art flamand et hollandais du XVIIe siècle, que la France a pu concevoir l'idée bienfaisante de ce retour à la vérité et à la vie.

Les maîtres qui ont été les initiateurs de ce grand et fécond mouvement ne sont plus, — Daubigny, Corot, Courbet, Diaz, Fromentin, Millet. Millet fut le poète épique de la vie des champs; personne après lui ne l'a encore chantée avec une aussi naïve grandeur. Les

églogues de Jules Breton sont poétiques et charmantes, mais elles sont loin d'avoir la même puissance. Vollon seul, dans sa *Femme du Pollet*, a su en approcher.

Pelouze, Beauverie, Harpignies, Ségé, Hanoteau, Lavieille continuent sans trop faiblir les traditions de l'école française de paysage. La nature morte n'a eu dans aucun temps de plus brillants interprètes que Vollon, Philippe Rousseau, Bergeret et Claude. Le peintre d'animaux Van Marcke a repris courageusement la succession de Troyon.

La faveur dont le portrait jouit en France est aussi une preuve de ce culte du réel qui a fini par prévaloir ; le succès qu'obtient en ce genre Bastien Lepage en est l'éclatante consécration. On a répugné pendant quelque temps à cet art naïf, dégagé de tout artifice de métier, de l'auteur du *Portrait de mon grand-père* ; aujourd'hui, on l'accepte et on l'admire. Les meilleurs portraits de Bonnat, de Henner, de Delaunay, tout admirables qu'ils sont, n'ont pas cette simplicité; il y a chez eux des procédés d'exécution, visant à l'effet, et dont le plus

employé consiste à peindre un fond noir, lie de vin, sur lequel la figure se détache violemment.

C'est à ce brillant essor du naturalisme qu'il faut attribuer la renaissance de la sculpture, en France et en Belgique, depuis quelques années. La sculpture n'a fait que suivre l'élan irrésistible que les peintres avaient imprimé à la marche de l'art contemporain; elle s'est dégagée peu à peu des froides imitations antiques dans lesquelles elle s'était complue jusqu'alors; elle a pris l'art florentin pour guide en essayant de le rajeunir par les forces vives du sentiment moderne.

Le tombeau du général La Moricière, de Paul Dubois, est, dans ce sens, une œuvre caractéristique, vraiment belle, et qui marque une date; je veux parler surtout de la *Charité*, l'une des quatre figures qui ornent les angles du monument, car elle a, bien plus que les autres, le cachet de notre époque. L'*Enseignement maternel* de Delaplanche, quoique d'une valeur moindre, appartient à la même source féconde d'inspiration. Cette vie, ce mouvement

qui font palpiter le marbre, n'excluent pas cependant l'expression d'une pensée plus idéale, plus immatérielle; témoins le *Gloria victis* et le *Génie des arts* de Mercié. Je pourrais citer encore d'autres noms, parmi les sculpteurs, — Falguière, Chapu, Lafrance, qui suivent avec honneur la voie où s'était engagé si résolûment un autre grand artiste, qui n'est plus, Carpeaux.

L'art académique se meurt. Il essaie, dans la statuaire, de lutter autant qu'il peut contre le flot envahissant; dans la peinture, il est perdu irrémédiablement. Cabanel n'est plus qu'une ombre, qu'un fantôme; vainement couvre-t-il, à lui seul, toute une immense muraille, de l'histoire laborieusement peinte de saint Louis, roi de France; on le contemple encore avec quelques égards, mais on n'en a plus peur.

Entre cet art de convention qui expire et l'art vrai qui naît à la lumière, il y en a un autre qui persiste à vivre et qui trouve ses admirateurs dans la foule, dont il flatte les goûts. C'est un art de salon, joli, gracieux, mièvre,

qui s'éloigne autant de la grande peinture que les dessus de pendules s'éloignent de la grande sculpture; l'histoire, la religion, la mythologie sont tour à tour accommodées à ces caprices par des virtuoses de la palette, qui auraient certes mieux trouvé à employer leur talent. Bouguereau est, de ces virtuoses-là, le plus célèbre et le plus fêté; son habileté de métier est étonnante; pas une négligence, pas un « cheveu » dans cette peinture désespérément soignée. Assurément, si Bouguereau mérite une récompense, c'est le prix d'ordre et de propreté.

Perrault, Collin, Emile Lévy marchent à la tête de cette école — très-fréquentée — qui use et abuse de ces qualités natives de la nation française, la grâce et la distinction, qui embellit la nature, la fait coquette, avenante, bien parée, et l'entoure de tous les attraits de l'imagination. Il n'y a peut-être pas au monde de peintres qui connaissent mieux la pratique de leur art que les peintres français; ils y joignent les avantages d'une culture intellectuelle qui, presque forcément, les entraîne quelquefois plus loin que le but; ils font ce qu'on appelle

de la « peinture littéraire », — et voilà pourquoi la fantaisie tient souvent, à côté de la nature, trop de place dans leurs œuvres. Cela nuira toujours un peu au développement du naturalisme, dont ils ont donné l'impulsion, et, tandis qu'ils s'attardent, déjà leurs voisins commencent à les devancer.

Je suis loin de blâmer le rôle de l'imagination dans la peinture; au contraire. Bien compris, équitablement distribué, il est excellent et même nécessaire. Nous autres, Belges, nous en sommes avares; les Français en sont prodigues : voilà la différence. Je crois même que le trop, ici comme ailleurs, vaut mieux que le trop peu; l'ardeur vient à se calmer et les œuvres fortes apparaissent. Les compositions de Jean-Paul Laurens sont d'un maître; il fait de l'histoire — si banale et si froide dans les mains de tant d'impuissants — un drame vigoureux et tout palpitant d'émotion. Henri Regnault les eût surpassés tous s'il avait vécu; contentons-nous de ce qui nous reste, — dernier souvenir de sa gloire, trop tôt interrompue. Baudry, lui, encore glorieux, se repose

sur les lauriers que lui a valus sa décoration de l'Opéra. Quelques jeunes, — Maignan, Maillart, et, en dehors du Champ-de-Mars, Gabriel Ferrier et Morot, commencent à se faire un nom, qui brillera bientôt.

Puis, il y a, jeunes et vieux, ceux qui défendent leur renommée déjà faite, — Bonnat, moins « dramaturge » que peintre, Henner, dont la palette est riche de toutes les colorations du Corrège, Lefebvre et Parrot, deux amoureux de la « ligne » et de la beauté féminine, Meissonier, souverain absolu dans son domaine lilliputien; — puis la série des spirituels et des humoristiques, Vibert, Worms, Leloir, artistes bien français d'idées et de langage, et la série des néo-grecs, néo-romains et néo-égyptiens, Gérôme, Boulanger, Le Comte-de-Nouy, amuseurs de l'esprit, anecdotiers de l'antiquité, voluptueux, légers, badins, la coqueluche des marchands et la perte de l'art sérieux.

La Hollande et la Belgique, dans l'histoire des idées, n'ont pas toujours, malgré leur voisinage

et leur parenté, marché la main dans la main ; elles se distinguent aussi l'une de l'autre, dans l'histoire des arts, par des points essentiels. La Hollande ne sort pas d'un cercle relativement étroit et restreint, qui a son charme et sa puissance. Abandonnée à elle-même, loin des régions officielles qui n'ont guère souci de ses intérêts, la peinture ne porte pas bien loin ni bien haut ses visées ; le voulût-elle même, son tempérament s'y opposerait ; elle se contente d'avoir resplendi dans le passé d'un éclat superbe, par la seule force de son originalité, et elle reste fidèle à elle-même en continuant à marcher dans la voie qui lui a été si glorieuse.

A quoi bon chercher au dehors les inspirations qu'elle peut trouver chez elle ? La grasse humidité des champs baignés par les canaux, les pâturages, les troupeaux, toute la richesse et toute la fécondité paisible du pays, ses artistes n'ont pas d'autre horizon, et cet horizon leur suffit. Maris, Storm, Van de Sande-Bakhuizen, Roelofs, Gabriel, Mauve, s'y trouvent à l'aise ; ils donnent la note juste, franche, vi-

vante de la nature dont ils s'imprègnent et qu'ils décrivent en y faisant passer quelque chose d'eux-mêmes. Non moins personnels, Mesdag chante l'éternel poème des eaux et de la mer, Israëls pénètre au fond des sombres et misérables cabanes, dont il raconte les plaintes avec une noire mélancolie, Henkes, Bles, Mme Bisschop, Burgers, trouvent dans l'intimité des intérieurs où ils sont des émotions tour à tour tristes et joyeuses, mais toujours calmes ; — sans compter les autres, David et Pierre Oyens, Famars-Testas, Mme Ronner, qui ont émigré en Belgique.

Les paysagistes belges ont, seuls, avec les paysagistes hollandais des affinités étroites — et bien naturelles, si l'on songe à la ressemblance du climat et des horizons, souvent les mêmes d'aspect et d'impression. Ce qui diffère, c'est le tempérament de l'artiste qui voit la réalité selon son cœur, à lui, et la renouvelle sans qu'elle cesse d'être ce qu'elle est. Huberti, Tscharner, Baron, Heymans, Van der Hecht, voient la nature en

poètes, avec le sentiment de mélancolie plus ou moins accentuée que dégage l'atmosphère brumeuse et discrètement ensoleillée des contrées du Nord. D'autres, tels que Asselbergs, Coosemans, Marie Collart, De Baerdemaeker, De Schampheleer, Lamorinière, feu Hippolyte Boulenger, ont un accent plus mâle, plus vigoureux, un choix de sujets plus caractéristique, qui les détachent de ce groupe-là et en forment un autre non moins national, c'est-à-dire non moins flamand.

C'est par là que se distinguent surtout ceux d'entre ces artistes qui cultivent les genres de peinture plus directement susceptibles de refléter un caractère de race ou un sentiment déterminé. La plupart des « genristes, » grands et petits, sont tout pleins de leur origine ; personne n'est plus flamand que Henri De Braekeleer dans ses intérieurs d'une saveur si originale ; Ter Linden, Lagye, Bource, Dubois, Raeymaekers ne font pas mentir leur sang, pas plus que, dans une note plus fantaisiste, Madou, Meerts, Impens, Verhaert. Tous ceux-là ne doivent certainement rien aux Allemands, ni

aux Français, qui pourront bien les imiter, ou s'inspirer des mêmes sujets, mais qui y mettront certainement un autre esprit.

A plus forte raison Stroobant et Van Moer, qui déroulent sous nos yeux les richesses monumentales et pittoresques de nos cités, les maristes Mols, Clays, Bouvier, Artan, les animaliers Verwée, Robbe, Joseph Stevens sont Flamands. J'en passe. Certes, plus d'un, préoccupé du dehors, essaie de bifurquer ; mais c'est l'exception ; je parle des artistes de talent, ou tout au moins de volonté. Florent Willems, au milieu même du monde parisien, s'absorbe dans l'étude patiente des anciens maîtres du genre.

Cette unité de sentiment fait la force de l'école belge. A vrai dire, ce n'est pas une école, car il n'y en a pas ; comme en France, et mieux qu'en France, chacun suit l'impulsion particulière de ses idées et va où son individualité le mène. Le lien commun de la nationalité suffit à unir toutes les intelligences.

Un coup d'œil jeté sur l'ensemble des œuvres

qu'a produites la Belgique depuis quelques années fait voir à l'évidence cette homogénéité, qui n'a de pareille qu'en Angleterre ; elle s'étend jusque dans la peinture d'histoire, remarquable avant tout par ses précieuses qualités de coloris, vieilles de quatre cents ans. Il y a, dans la *Marie de Bourgogne jurant fidélité*, d'Emile Wauters, telle tête de femme austèrement couverte du béguin religieux que l'on dirait surprise au pinceau de Memling, — au même titre que les paysages de Marie Collart rappellent Breughel de Velours, et les intérieurs de Henri de Brackeleer font songer à Pieter De Hooch. C'est l'ancienne lignée qui se continue.

Verlat aussi est bien Flamand, si insaisissable qu'il soit dans son infinie variété, — travailleur infatigable, chercheur audacieux, allant du sud au nord, parcourant avec un talent incontestable toutes les gammes de l'inspiration artistique, depuis les scènes de ménagerie intime jusqu'aux drames poignants de la Passion. — Puis, Meunier et sa *Guerre des paysans ;* Hennebicq avec sa *Messaline* et ses *Travailleurs*

romains; Markelbach et ses *Rhétoriciens;* feu Degroux, dont les scènes de mœurs sont de l'histoire tout autant que le sont ses grandes toiles officielles. Ajoutons-y les très-beaux et très-personnels portraits de De Winne et d'Agneessens.

Est-ce un Français? Est-ce encore un Flamand? La question vise Alfred Stevens, et l'on hésite presque à répondre devant cette merveilleuse chronique des boudoirs parisiens racontée par un Bruxellois transplanté en pleins Champs-Élysées. Oui, c'est bien là l'esprit, le charme, la poésie capiteuse du « paradis des femmes; » mais le coloris, et un je ne sais quoi dans l'exécution, trahissent l'origine.

Chose curieuse, la « modernité » a trouvé ses défenseurs bien plus en Belgique qu'en France, où la peinture *littéraire* entraîne la « folle du logis » dans des régions moins positives. Un tableau, auquel son exil de l'Exposition de Paris fit un succès retentissant, le *Rolla* de Gervex, n'est qu'une tentative médiocre et maladroitement conçue dans un domaine exploré déjà avec bonheur par d'autres. Je n'en citerai

qu'un, le même dont nous avons parlé plus haut : Charles Hermans, dont l'*Aube* est certainement, malgré ses défauts, une page d'une superbe allure et qui ouvre un horizon.

Il est de fait que l'art cherche à étendre ses limites dans le sens d'un naturalisme qui embrasse l'humanité tout entière, non-seulement dans le passé, mais aussi dans le présent. La peinture a fait le premier pas ; la sculpture la suit, — témoins De Vigne, Vanderstappen, Mignon, De Groot. Il est du devoir de chacun de suivre ce mouvement vivace qui s'accentue à la faveur de la liberté, et ce sera l'honneur de la Belgique d'avoir pu y aider de toutes les forces dont elle dispose.

LA

CLÉRICALISATION DES ARTS

LA CLÉRICALISATION DES ARTS

Une des plus tristes gloires de notre siècle aura été, aux yeux de l'histoire, d'avoir essayé de souiller la robe blanche de la Muse en la jetant dans la mêlée furieuse des partis, d'avoir travesti le rôle pacifique et élevé de l'Art, et fait de ce nom jadis respecté un cri de guerre et de ralliement politique.

Le catholicisme, devenu, de chute en chute, le cléricalisme, s'est pris d'une haine jalouse pour cet art puissant et chaste qu'il pratiquait autrefois, et qu'il a fini par délaisser pour des

intérêts matériels plus pressants. Ne pouvant plus créer, il s'est mis à détruire. Assailli par le flot montant des idées modernes, il a tenté d'y résister; puis, voyant la vanité de ses efforts, il a entrepris contre elles une lutte désespérée.

Tous les moyens sont bons. Voici par exemple un ouvrage, récemment paru, ayant pour auteur M. Félix Clément, un critique français qui jouit d'une certaine autorité, et pour titre : *Histoire abrégée des beaux-arts chez tous les peuples et à toutes les époques*. De bonne foi on ouvre le livre, espérant y trouver un résumé impartial de la vie artistique des siècles anciens et modernes, — et l'on n'y trouve, en réalité, qu'un dénigrement de tout ce qui n'est pas ou n'a pas été profondément dévoué, en pensées, paroles et actions, à la cause de la sainte Église catholique, apostolique et romaine.

Ce n'est pas un livre d'enseignement, — c'est une arme de combat, — mais une arme lourde, bête et déloyale.

Tant que l'auteur voyage à travers les temps

qui ont précédé la naissance du christianisme, cela passe encore, — bien que toutes les fables ayant quelque rapport avec les destinées du peuple juif soient prises au pied de la lettre, comme Évangile. Mais, une fois le temps des persécutions, des néophytes chrétiens et des « infidèles » arrivé, oh! alors, la chanson commence. Il n'y a plus, pour le savant compilateur, qu'un seul art, digne de toutes les admirations, — l'art naïf et maladroit dont les catacombes de Rome ont conservé de nombreux spécimens.

C'est bien autre chose encore lorsqu'il s'agit d'artistes et de pays protestants. Pour M. Félix Clément, Albert Dürer et Holbein sont des cancres, qui ont « ouvert des voies de perdition. » Vous pouvez penser ce que sont les autres!

Mais voici comment sont malmenés l'art flamand, l'art hollandais et tout ce qu'ils ont produit de gloires les plus pures. Je copie, sans ajouter de commentaires :

« C'est en Hollande surtout que le fait de l'amoindrissement de l'art par le protestan-

tisme est constant. En ôtant aux artistes la peinture religieuse, historique et décorative, il les a réduits à ne peindre que des scènes d'intérieur, des portraits, des paysages, des marines, des natures mortes. La forme républicaine du gouvernement des Provinces-Unies a rétréci encore la sphère dans laquelle l'imagination des artistes pouvait se mouvoir. La Hollande démocratique a donné tout ce qu'elle pouvait produire...

» En Hollande, au XVII[e] siècle, les artistes n'avaient pas à représenter les splendides et héroïques images des traditions sacrées ; ni apôtres, ni martyrs, ni vierges, ni anges ; plus de ces pompeuses décorations, de ces magnifiques cortéges présidés par des pontifes, des empereurs et des rois, des princes et des prélats. Que leur est-il donc resté ? Des bourgmestres, des gardes civiques, des artisans, des joueurs, des buveurs et des fumeurs, des bourgeoises et des cuisinières... »

Et, après cette stupéfiante appréciation de l'art dans les Pays-Bas, vient cette conclusion indignée, non moins stupéfiante :

« L'ART EST DESCENDU A L'IMITATION PURE DE LA NATURE!!! »

Passant de l'ensemble aux détails, M. Félix Clément s'en prend ensuite à Rembrandt :

« Est-il un peintre d'histoire? s'écrie-t-il. La célèbre *Ronde de nuit* ne met pas en scène des personnages bien héroïques, malgré l'appareil qu'ils déploient. Est-ce un peintre de tableaux religieux? Mais *il y a peu d'exemples d'un oubli complet des convenances, du style, du respect du sujet et de la dignité qu'il comporte,* SANS COMPTER LE MÉPRIS ABSOLU DES TRADITIONS (!?!?) »

Un peu plus loin :

« Rembrandt occupe dans l'école hollandaise une place à part; *heureusement pour elle*, il n'en est pas la personnification...

» *N'est-il pas honteux* qu'un peintre aille prendre dans la rue le premier juif qui passe pour en faire un Abraham, un gueux quelconque pour en faire l'Enfant prodigue, et un cadavre hideux, décroché d'une potence, pour en faire le Christ, libérateur de l'humanité? »

J'en passe, et des plus drôles.

Mais voici le bouquet. Tout de suite après cette série de gros mots lancés à l'illustre artiste, M. Félix Clément, passant à d'autres, assurément plus dignes de son estime parce qu'ils ont eu la chance de peindre un certain nombre de saintes Ursules et de saints Augustins avec une platitude d'ailleurs universellement reconnue, M. Félix Clément, dis-je, s'exclame avec joie :

« Gérard de Lairesse fut le seul grand peintre d'histoire de l'école hollandaise du XVIIe siècle... »

Et enfin :

« L'école hollandaise devrait s'enorgueillir de compter parmi ses peintres Adrien Van der Werff... »

Tout cela après avoir traité Rembrandt d'*être bas et ignoble*...

Ce n'est pas tout. Les Flamands, les vrais Flamands n'ont pas meilleure grâce aux yeux du critique pieux. Rubens lui-même reçoit sa part d'anathèmes, pour n'avoir pas toujours donné à ses saints et à ses saintes une mine piteuse de jésuites en carême :

« Dans un tableau, dit-il, comme celui de la *Cène*, quelle démangeaison du pinceau lui a

fait placer sous la table un chien rongeant un os? Ce fait donne une idée *du peu de profondeur du génie de Rubens et du peu de cas qu'il faisait des convenances du sujet.* »

Quelle profanation, en effet ! Un chien rongeant un os aux pieds du Sauveur ! A-t-on jamais vu pareille gueuserie ?

Et Teniers ? Oh ! celui-là, écoutez comme notre dévot le remet à sa place :

«... Il n'y eut que Louis XIV qui résista à l'enthousiasme général. Lorsqu'il vit quelques tableaux de Teniers à Versailles, il dit : — « Qu'on enlève tous ces magots. » ET IL AVAIT RAISON, PARCE QUE DES TRIVIALITÉS DONT ON PEUT ADMIRER L'EXÉCUTION DANS LE CABINET D'UN PARTICULIER, NE SAURAIENT CONVENIR A LA DÉCORATION DU PALAIS D'UN ROI. »

Ainsi parle, sentencieusement, M. Félix-Joseph Clément-Prudhomme.

Ah ! s'il s'agissait de madones, de saints Joseph, de petits Jésus poncés, blaireautés, lavés, sans grandeur ni caractère, fabriqués à la douzaine, comme en fabriquent les copistes des musées d'Italie, — s'il s'agissait des statuettes dorées, peinturlurées, vernissées qui

s'étalent aujourd'hui dans les églises à la place où brillaient autrefois les chefs-d'œuvre de nos peintres et de nos sculpteurs, et qui les ont remplacés, comme étant plus dignes d'exciter la dévotion des fidèles et surtout moins coûteuses, M. Clément ne trouverait sans doute pas d'expressions assez fortes pour exprimer sa satisfaction et sa joie. A bas Rubens et Rembrandt, qui sont la vie, la force, la nature enfin, belle et superbe! A bas Teniers, qui fut l'esprit et la gaîté!... Mais vivent les Van der Werff passés, présents et futurs, qui surent rester « nobles » et respectèrent « les traditions! »

Après la parole, l'action. Les livres ne suffisent pas pour combattre le bon combat : il faut encore entrer en lutte, directement. Un journal catholique, le *Bien Public*, a publié naguère une circulaire débutant comme suit :

« CERCLE DES BEAUX-ARTS.

» Gand, 1er juin 1879.

» Monsieur,

» Un souffle d'intolérance, descendu des régions politiques, semble vouloir envahir des domaines,

exclusivement réservés jusqu'ici au culte des arts.

» Des sociétés qui paraissaient n'avoir d'autre but que de propager le goût du beau, de multiplier les expositions, de prodiguer des encouragements aux artistes, obéissent aujourd'hui à d'autres préoccupations et semblent vouloir subordonner la confraternité professionnelle à la camaraderie politique.

» Le moment nous a donc paru favorable pour jeter les bases d'une nouvelle Association qui, sous le nom de *Cercle des Beaux-Arts*, organiserait, au moins deux fois par an, des expositions de peinture, de sculpture, de dessin, de modelage et de gravure. »

La circulaire était signée ainsi :

Le président d'honneur :

Baron DELLA FAILLE D'HUYSSE.

Le comité provisoire :

Comte DE LIMBURG-STIRUM, SÉNATEUR, président.
FERNAND DE SMET DE NAEYER, secrétaire.
ALBERT LENTZ, trésorier.
THÉOPHILE LYBAERT.
ALFRED DE LIMON DE BEVELAND.
PHILIPPE DE MEERSMAN.
RAYMOND DE KERCHOVE.
JOSEPH CASIER.
Baron DONS-LOVENDEGHEM.
ALBERT VERHEUGHE.

On devine sans peine le but et la portée de ce *Cercle des Arts*. Cléricaliser ce qui, jusqu'à présent, avait échappé en grande partie aux discordes politiques, former une petite armée d'artistes patentés et brevetés A. M. D. G., et affamer, s'il se peut, tous ceux qui refuseront de se laisser enrégimenter : tel sera son rôle, éminemment moralisateur. Gand possédait déjà une Société de ce genre, la *Société Saint-Luc;* elle en aura deux, désormais. Cela suffit pour une ville seule.

Et admirez de quelle insidieuse et jésuitique façon la chose est présentée au bon public : « Un souffle d'intolérance semble vouloir envahir des domaines, etc... Des sociétés semblent vouloir subordonner la confraternité professionnelle à la camaraderie politique... »

A en croire la circulaire, ce sont les libéraux qui ont donné ces odieux exemples de « camaraderie politique... » Les catholiques vont changer tout cela, — et ils n'ont rien de plus pressé que de fonder un Cercle qui aura précisément pour but ce crime dont ils nous accusent !

Il serait facile de prouver que non-seulement

les sociétés libérales n'ont jamais fait les arts et les artistes complices des dissensions de parti, et qu'ils ouvrent les bras aux hommes de toutes les opinions, quelles qu'elles soient, mais que, tout au contraire, chaque fois que les cléricaux ont été au pouvoir, ils ont favorisé toujours, aux dépens des autres, des artistes qui, en fait de talent, n'avaient très-souvent que celui de récolter de nombreuses commandes et d'empocher les deniers de l'État.

O les bons, ô les excellents maîtres de tolérance !

Mais soit; tôt ou tard nous verrons à l'œuvre ces nouveaux croisés, et déjà, à l'avance, nous nous réjouissons de contempler les expositions qu'ils auront organisées.

Ce sera, ou jamais, le cas d'appliquer les fameux principes qu'on a essayé de faire prévaloir, quoique très-faiblement, à certaines expositions où les pieuses commissions s'étaient prises d'une belle ardeur de proscription contre le nu, le nu profane, qui blesse les âmes et fait venir de coupables pensées.

Je veux bien croire cependant que le zèle du

Cercle des beaux-arts ne s'arrêtera point là et qu'il compte donner à sa mission un caractère plus élevé... La « peinture religieuse » fera l'objet de ses plus vives sollicitudes. Les Chemins de la Croix, les Madeleines et les saints Ignace peupleront ses Salons. Ce sera très-joli. Les quelques spécimens du genre qui figurent généralement aux expositions triennales font prévoir ce que seront ces productions nouvelles d'un art mort et enterré, non parce que « la foi se perd, » mais parce que l'esprit du clergé s'est fait peu à peu mercantile, égoïste, avide de richesses plus solides et, par cela même, absolument anti-artistique.

Tout cela est, en somme, très-risible. Les prétentions du parti clérical à jouer au Mécène, — n'eût-il point les intentions de protectionnisme politique qu'il affiche, — sont la chose la plus ridicule qu'on puisse imaginer.

L'intolérance du catholicisme a été, dans presque tous les temps, fatale aux beaux-arts. Au moyen âge le clergé a pu exercer une influence artistique qui a porté ses fruits, parce qu'alors il était seul maître; et encore cette

influence le servait-elle pour asseoir plus solidement sa puissance dans la société. Il n'en a point été de même lorsque les arts disaient autre chose que ce qu'il lui plaisait. Les chrétiens n'ont-ils pas couvert de ruines les bords de la Méditerranée? Que de chefs-d'œuvre ils ont détruits, sous prétexte que ces chefs-d'œuvre étaient païens! Que d'actes de vandalisme, en pleine Renaissance, au milieu de cette Rome des papes, acharnés à détruire petit à petit ce qui restait du Colisée, du Capitole, des temples, pour en orner leurs palais et leurs églises!

Certes, les descendants de ces pillards illustres sont bien venus à prêcher aujourd'hui l'exemple de la liberté artistique et de l'amour du beau!

LES

BEAUX-ARTS EN BELGIQUE

DEPUIS 1830

LES BEAUX-ARTS EN BELGIQUE DEPUIS 1830

I

Il n'y a peut-être pas, dans toute l'histoire de l'art moderne, de période plus intéressante à étudier que celle qui a vu, dans le court espace d'un demi-siècle, de 1830 à 1880, s'accomplir tant et de si vigoureux efforts, tant de mouvements se succéder les uns aux autres, tant de combats se livrer au nom de la beauté et de la vérité.

Dans la période d'apaisement, voire même hélas! d'indifférence où nous vivons actuellement, nous nous trouvons, mieux que nos aînés, dans les conditions d'impartialité nécessaires pour examiner froidement et sainement, en nous basant sur les principes éternels du beau et du vrai, des œuvres nées dans la fièvre de la lutte et dans l'ardeur des partis. La postérité a déjà commencé à porter ses jugements et à faire son choix d'élus. Quelques noms survivent au milieu de tous ceux qui combattaient alors, mais qui, trop faibles, sont morts — et oubliés. Et encore, combien, même parmi les survivants, resteront debout, plus tard, quand la postérité aura prononcé ses derniers et irrévocables arrêts?

Cet examen, nous allons essayer de le faire, en suivant pas à pas la marche de l'art belge depuis cinquante ans, représenté d'abord par différentes écoles, souvent rivales, ayant leur chef et leurs soldats, — partagé ensuite, et de plus en plus, en nombreuses individualités, agissant librement, sans contrainte, sous l'inspiration directe de la nature, et ramené ainsi

peu à peu aux sources pures du vieil art flamand, vers lesquelles tendent aujourd'hui les efforts de tous.

Les premières années qui suivirent la révolution de 1830 virent s'épanouir dans tout son éclat l'esprit de la nation belge rendue enfin à elle-même, libre, indépendante. Il y eut, à la faveur de la période de paix dans laquelle le pays venait d'entrer si glorieusement, un superbe réveil des arts, un désir passionné de tous de reconquérir l'ancienne renommée de la Belgique dans le domaine de l'intelligence. On s'ingénia à faire revivre de toutes les façons l'âme des siècles passés et le souvenir des ancêtres illustres. Ce fut tout de suite comme une grande fièvre d'activité et d'ambition, un irrésistible besoin de produire et de s'affirmer.

En France, la même agitation régnait. La révolution artistique avait accompagné, précédé même la révolution sociale. L'exemple qui vint de là ne fut pas inutile. Le classicisme, dont David exilé était venu faire prévaloir en Belgique les principes sévères, avait été jusqu'alors

adoré et vénéré par tous en la personne de Navez, nommé en 1831 directeur de l'Académie de Bruxelles. C'était un homme de très-sérieux talent, dont le seul tort était d'asservir son esprit et sa main, aux dépens de sa propre individualité. Navez fut, en Belgique, ce que d'autres furent avant et après lui, avec plus ou moins de succès, l'apôtre des doctrines artistiques défendues en France, où elles avaient vu le jour. Car c'est une chose digne de remarque que l'art belge, si puissant, si créateur jadis, a sans cesse, pendant ce siècle-ci, suivi les pas de l'art français, même en ses plus folles aventures. Le classicisme, dont Vien avait été l'initiateur et David le roi, Navez s'en fit le prophète, à l'heure même où David, exilé à Bruxelles, commençait à perdre son prestige et voyait ses doctrines battues en brèche par le romantisme naissant.

D'autres, à côté de lui, Paelinck un des premiers, quoique vivant sous l'empire des idées régnantes qui étaient venues réagir contre les fadeurs mythologiques de Lens, avaient su rester, dans leur couleur, plus flamands que

Navez. Mais Navez possédait, avec les défauts inhérents à l'école, une science et une habileté exceptionnelles. Quand il ne s'égare pas dans les froides compositions classiques et bibliques à la mode alors, quand il lutte corps à corps avec la nature, on retrouve en lui toute la force d'un grand peintre et d'un grand dessinateur. Ses portraits en font foi, ainsi que le tableau que possède de lui la Pinacothèque de Munich, les *Fileuses de Fundi,* et qui est inspiré de Léopold Robert; ils ressuscitent en quelque sorte ce bon vieux « père Navez » tant conspué il y a vingt-cinq ans par ceux-là mêmes qu'il écrase aujourd'hui de sa supériorité.

Que dis-je? il y a vingt-cinq ans... Déjà en 1836 on se lassait de lui. Le romantisme avait fini par vaincre en France ; le combat, commencé en 1804 par les *Pestiférés de Jaffa*, de Gros, engagé en 1819 par le *Radeau de la Méduse*, de Géricault, et en 1822 par la *Barque de Dante*, de Delacroix, gagné enfin par le *Massacre de Scio* et le *Sardanapale*, s'était apaîsé. En Belgique, on était encore en pleine guerre, mais la victoire était certaine. Les vessies allu-

mées de Van Brée n'avaient plus de succès; on n'appelait pas encore Navez « perruque », comme David, mais l'attention publique se détachait de lui. Quelques années plus tard, il n'y avait plus pour lui aucun ménagement; on lui reprochait « son amour pour le *vert* », sa « pensée banale » et son coloris « criard et violent ».

Ce coloris « criard et violent », c'était celui du portrait de la famille de Hemptinne, une de ses pages les plus remarquables. On ne comprenait pas l'audace du peintre qui harmonisait vert, bleu, rouge et se montrait ainsi, lui classique endurci, plus réaliste que les plus fougueux champions de la jeune école. Et si l'on traitait si durement ces portraits-là, que devait-on bien penser de la puissante étude de torse nu qu'on peut voir à l'Académie des beaux-arts de Bruxelles et qui est aujourd'hui un sujet d'étonnement pour les contempteurs de celui qui l'a peinte?

Il est vrai que les portraits de Navez, empreints d'une si remarquable sincérité malgré toute leur froideur, devaient sembler bien vul-

gaires à cette époque où on allait jusqu'à professer cette théorie que les seules têtes dignes d'être peintes étaient les têtes extraordinaires, « têtes de génie ou de maniaque, de Dante ou d'Antony. »

II

C'est d'Anvers qu'était parti le mouvement romantique, qui battait en brèche l'école de Bruxelles et son chef Navez. La révolution de 1830, je le répète, lui fut des plus favorables : les esprits en ébullition, les cœurs pleins de pensées de gloire et d'indépendance, tout provoquait aux audaces et aux tentatives généreuses ; l'histoire des siècles passés se rouvrait tout à coup, avec ses événements mémorables et ses héros dont le souvenir excitait l'inspiration des artistes, heureux de faire servir leur pinceau à la glorification de la liberté nationale. Là est l'excuse, sinon la justification de ce grand mouvement, exagéré comme toute réac-

tion, avec son idéal aussi faux que l'idéal classique; malheureusement, il aura été plus fatal que le classicisme aux destinées de l'art, parce qu'il en a arrêté la marche plus longtemps, plus inutilement, et qu'il a amené un affaiblissement graduel des études artistiques.

Mais soit; alors on était en pleine fièvre de nouveauté; c'était un monde inconnu qu'il s'agissait d'explorer et dont chacun ambitionnait de faire la conquête. Wappers, Leys, De Keyser s'élancèrent les premiers. Nous parlerons à son tour de Leys, qui se transforma plusieurs fois et fut une personnalité tout à fait distincte dans la renaissance de l'art en Belgique. Quant aux deux autres, ils eurent leur heure de gloire, presque à leurs débuts, et ne surent pas la faire durer. Le *Bourgmestre Van der Werf* et l'*Épisode de la Révolution*, de Wappers, eurent tout l'éclat d'une révélation; c'était superbe de jeunesse et de vie. Après les rigides allégories et les correctes illustrations de l'école classique, on eût dit la clarté du ciel pénétrant soudain dans un tombeau.

« Comme tous ceux qui ont visité le Salon, s'écriait le *Courrier des Pays-Bas* du 29 juillet 1830, c'est votre génie, Wappers, que nous saluons de nos premiers hommages. La jeune Belgique, qui s'est déjà réveillée à tant de nobles inspirations, perdue autrefois sous la domination de l'étranger, retrouvera donc aussi une gloire indigène dans sa peinture? Nous avons un peintre qui renonce aux couleurs de convention qu'on nous avait apportées d'Italie, qui comprend autre chose que des sujets de la Bible, de la mythologie ou de la légende et qui aborde enfin les annales de notre histoire avec les précieuses traditions de Rubens et de Van Dyck.

» *Tu Marcellus eris.* Vous serez le digne peintre de notre histoire. C'est l'oracle, Wappers, qu'ont porté les plus graves et les plus anciens connaisseurs...

» Ce n'est pas un peintre courtisan, un futur directeur d'académie qui nous est révélé. C'est un peintre national, un artiste destiné à toute l'indépendance du véritable mérite. Aujourd'hui qu'il n'y a plus d'autre patronage honorable

que celui du public, ceux qui se sentent en état de le conquérir savent bien qu'on ne le conserve pas par des courbettes et des protections d'antichambre. »

Peu après, en 1836, la *Bataille des Éperons*, de De Keyser, apportait une pierre nouvelle à l'édifice ; on en vantait « le luxe éblouissant de la couleur, » on prononçait même pour elle le mot de « chef-d'œuvre » (*).

Puis, derrière ceux-là, accourut une foule de disciples, sans cesse plus nombreuse et plus convaincue. Il s'était ainsi formé à Anvers une école qui prit la tête du mouvement et devint l'adversaire naturelle de l'école de Bruxelles, l'école classique de Navez et consorts. Peut-être faudrait-il chercher les causes qui amenèrent cette initiative de la révolution artistique en Belgique plus haut et plus loin que dans la propre spontanéité de Wappers et de De Keyser et dans l'exemple qu'ils avaient trouvé chez leurs confrères de France. Tandis qu'à Bruxelles la jeunesse avait été constamment et était en-

(*) Alvin, *Compte rendu de l'Exposition des Beaux-Arts de 1836.*

core sous la férule des imitateurs de David et dans l'adoration perpétuelle de l'antiquité, — à Anvers, le directeur de l'académie qui avait formé les chefs actuels du mouvement romantique, Guillaume Herreyns, avait déjà essayé très-vigoureusement de remonter aux sources pures de l'art national, à Rubens lui-même dont il s'inspirait, avec plus ou moins de bonheur, dans ses propres tableaux (*). Cet art-là, qu'il avait enseigné à ses élèves, depuis lors devenus des maîtres, était du moins flamand, au lieu d'être grec, romain ou français comme celui qu'on enseignait à l'académie de Bruxelles. Voilà, selon moi, pourquoi ce fut d'Anvers que partit le signal de la réaction et à Anvers qu'on le donna. Et le vieil Herreyns, mort en 1827 avant d'avoir vu son œuvre — œuvre certes fort inconsciente — mérite bien une petite part de l'honneur qu'on n'a jamais songé à attribuer qu'à ses élèves seulement.

Wappers et De Keyser ont dû assurément

(*) Voir, au Musée moderne de Bruxelles, son *Adoration des Mages*.

une notable partie de leur prestige aux circonstances du moment. Aujourd'hui que tout est calme et paisible, on s'explique difficilement l'engouement produit par des œuvres qui, malgré tout leur mérite, ne dépassent quelquefois pas les limites d'une très-honnête médiocrité. Mais il faut se reporter aux temps qui les ont vu naître, et alors on comprendra l'enthousiasme du public. Je dirai plus : certaines d'entre elles ont une réelle valeur. L'*Épisode de la Révolution* n'a pas perdu de son éclat des premiers jours; c'est une page puissante, qui restera. Malheureusement, elle restera seule. L'artiste sentit son inspiration lui échapper, et, à part quelques beaux portraits — le sien entre autres — ne produisit plus rien qui fût à la hauteur de ses premières œuvres.

Aussi la désillusion fut-elle cruelle au cœur de ceux qui l'avaient acclamé tout d'abord avec tant de joie et d'orgueil; une réaction se fit et, comme il arrive souvent, elle dépassa quelquefois le but. A Bruxelles où, comme nous le verrons plus loin, une autre nuance de romantisme commençait à se dessiner, on éclata en

reproches contre Wappers, contre De Keyser, contre tous ceux qui, après avoir marché à la tête du mouvement, ne tenaient pas toutes leurs promesses et ne produisaient pas tous les chefs-d'œuvre qu'on avait espérés.

— « Aujourd'hui — écrivait en 1849 la *Revue de Belgique*, l'organe autorisé des arts et des lettres à cette époque — aujourd'hui, les maîtres anversois ont affaire à des juges qu'ils se sont en quelque sorte aliénés de parti pris... Lors de leurs débuts, lorsqu'ils étaient dans toute la force de la jeunesse, lorsqu'ils avaient l'énergie nécessaire pour se corriger de leurs défauts, qu'ont-ils fait, si ce n'est avancer résolûment dans la voie où ils devaient se perdre, voie où les attendaient des triomphes éphémères qu'ils paient si chèrement aujourd'hui ! Ils avaient sous les yeux les chefs-d'œuvre des Rubens, des Van Dyck, des Jordaens, des Teniers, qui les avertissaient qu'ils faisaient fausse route ; mais, dans leur orgueil insensé, ils ne daignaient pas même les consulter, et il résulte de la marche qu'ils ont suivie, que le premier venu — s'il a un peu le sentiment de

la nature, du beau, du vrai — est en droit de leur dénier tout talent sérieux. Il n'est pas une de leurs œuvres qui ne soit conventionnelle, et leur plus cruel supplice est, sans contredit, de voir leurs disciples être les premiers à s'en apercevoir et leur délivrer un brevet d'impuissance, en désertant l'atelier du maître ou en abandonnant sa manière pour ne suivre que leurs propres inspirations... »

Ces reproches étaient d'autant plus cruels que Wappers avait eu précisément pour but de régénérer la peinture belge en suivant, intelligemment, les traditions de Rubens; et l'on avait pu croire un instant, dans son *Episode de la Révolution*, qu'il y parviendrait.

La *Revue* continuait: « Comme chef d'école, M. Wappers est condamné sans appel. Il en est de même comme peintre d'histoire. C'est un peintre de genre historique et rien de plus ; il faut ajouter que c'est un peintre incomplet si jamais il en fut... Avons-nous besoin de rappeler que, chargé d'exécuter un tableau pour Versailles, M. Wappers s'est vainement battu

les flancs pour s'élever à la hauteur des toiles les plus modestes qui encombrent le palais de Louis XIV? Faut-il redire ici que, reconnaissant son impuissance, l'artiste que les aveugles seuls appellent encore le chef de l'école flamande, n'a pas osé exposer sa *Prise de Rhodes* au Louvre? »

Ces critiques, si sévères qu'elles fussent, avaient, sans aucun doute, un certain fond de vérité ; et l'on ne peut s'empêcher, en contemplant les consciencieux coloriages du *Boccace* et de bien d'autres fantaisies semblables, dignes des boîtes de confiserie, de s'étonner de la naïveté de nos pères qui proclamaient tout haut que Wappers avait conquis la palette de Rubens et l'engageaient seulement à en user avec un peu plus de modération.

Quant à De Keyser, la faveur publique ne tarda pas non plus à l'abandonner. A sa *Bataille des Eperons* succédait, en 1839, la *Bataille de Woeringen*, qui est au Musée, en face de l'*Episode de la Révolution,* de Wappers, et qui fut moins bien accueillie. Le « manque de solidité de la couleur » qu'on avait déjà repro-

ché à De Keyser, s'accentuait et l'entraînait peu à peu vers cette façon de peindre aimable, douce et maniérée, qui lui a valu beaucoup de succès en dehors du monde artiste. De Keyser est devenu maintenant le peintre des salons. Sa palette s'est mêlée de poudre de riz et de parfums ; toutes les femmes sont venues à lui, et il a peint leurs traits avec une légèreté de touche et une mollesse d'accent qui ont ravi les belles. Celui qui gardait jadis les troupeaux dans les champs et était parvenu, à force de courage et de volonté, à occuper dans le monde artistique une position des plus brillantes, s'est vu sacrer portraitiste aristocrate et fashionable ; sa brosse n'a plus abordé que des sujets pleins de tenue et de distinction. Ses héros sont de la meilleure société, et ils ont tous des airs du dernier comme il faut. Aux prises avec un ouvrage de plus large envergure, la décoration de l'escalier du Musée, à Anvers, De Keyser a essayé de retrouver un peu d'énergie et de grandeur ; il n'y est parvenu qu'à moitié ; mais ces fresques-là n'en resteront pas moins un de ses titres les plus sérieux à l'estime de ses concitoyens.

III

Tandis que Wappers et De Keyser s'arrêtaient, reculaient d'année en année, Leys, plus solitaire, travaillait sans relâche, s'absorbait dans ses résurrections du passé, cherchait le mieux, se transformait sans cesse ; — en un mot, il marchait. Passablement négligé d'abord pour la gloire plus bruyante de ses confrères, il vit bientôt le succès se tourner de son côté et lui sourire. A l'heure qu'il est, des trois ou quatre chefs du mouvement romantique belge, il est le seul dont le nom ait conservé tout son éclat. Il est mort en 1869, pleuré de tous, — cinq ans avant Wappers, qui s'en est allé sans provoquer d'autre sentiment que celui de l'étonnement chez ceux qui le croyaient mort depuis longtemps déjà.

Est-ce à dire que Leys n'a pas été discuté, qu'il ne l'est pas, et que son talent est à l'abri de toute critique? Loin de là. Peu d'artistes

ont eu, autant que lui, des admirateurs et des détracteurs; mais il n'a laissé personne indifférent, et ses œuvres les plus discutées ont en elles-mêmes un intérêt que l'on ne peut nier ; toutes portent la marque d'un esprit curieux, d'un travailleur épris de son idéal et le poursuivant sans relâche. Leys a voulu faire revivre les temps anciens, les personnages et les lieux mêmes, avec leurs mœurs et leur physionomie, du vieux pays flamand, et il a voulu faire revivre tout cela non pas dans un langage moderne qui fût en désaccord avec le sujet, mais dans le langage d'alors, dans celui qu'aurait parlé un contemporain pour nous le raconter. Il s'est absorbé complétement dans ce travail, au point de s'isoler loin du monde au milieu duquel il vivait. Il a consulté les livres, les tableaux, les gravures; il s'est identifié avec les hommes d'il y a trois ou quatre siècles, — et, de cette intimité constante et opiniâtre, est née la plus étonnante reconstitution de la période communale de notre histoire qu'on puisse imaginer. — « Leys n'est pas un imitateur, disait Théophile Gautier, mais un semblable... C'est un

peintre du seizième siècle venu deux cents ans plus tard. » Il y a peut-être, dans cet éloge, quelque exagération. Leys fut un grand coloriste et un grand savant plutôt qu'un peintre original ; et ce fut le jugement que, tout d'abord, on porta sur lui.

Ses premières toiles, peintes sous l'influence de son maître Ferdinand de Braekeleer, un faux imitateur de Van Ostade, montraient déjà une allure, une puissance de coloris qui déroutaient la critique. Celle-ci (*) dénonçait « l'aspect étrange » de ses tableaux, leur « dessin incorrect, » leur « couleur fausse et mal motivée dans ses applications ; » elle accordait cependant que, « de loin, » ils avaient de « l'ensemble. »

Leys n'en était alors qu'à sa première manière, assurément la moins bonne. Quelques années plus tard, son talent se transformait ; il accentuait le caractère profondément flamand de sa peinture, de ses sujets, de ses personnages ; il s'inspirait directement des vieux maîtres, au point de se faire accuser de

(*) Alvin, *Exposition des Beaux-Arts de* 1836.

plagiat ; car on n'a compris que plus tard ce qu'il y avait au contraire de personnel dans ces résurrections. A cette seconde époque appartiennent les *Trentaines de Berthal de Haze*, du Musée moderne, et le *Vœu à la Vierge* (les *Femmes catholiques*) qui porte la date de 1853. Ici, Leys est vraiment puissant, et il ne cesse pas d'être humain ; le groupe de la mère et de son enfant, dans le *Vœu à la Vierge* (les *Femmes catholiques*), est d'un sentiment délicieux ; on voit que le peintre a suivi les conseils qu'on lui donnait (Salon d'Anvers 1849) de suivre « une tendance plus spiritualiste. » Cette tendance était à la mode ; nous verrons plus loin ce qui la faisait tant aimer et ce qu'elle produisait.

Mais l'artiste anversois n'avait pas dit son dernier mot. Entraîné dans la voie qu'il s'était ouverte, il s'aventura plus loin à la suite des gothiques ; il leur emprunta la raideur de leurs formes ; il se « déspiritualisa », comme aurait dit la critique de 1849, et essaya de devenir aussi naïf que l'avaient été les primitifs. Cet art-là était certes bien plus « étrange » que

celui qui avait déjà tant inquiété le public d'il y a vingt ou trente ans; mais on s'y était préparé insensiblement. On le blâma un peu, on le loua beaucoup, — et on le loua même, à mon gré, beaucoup trop. Je crois qu'on en reviendra. Le *Bourgmestre haranguant les gildes d'Anvers*, peint en 1863, et deux ou trois autres, datant de 1859, 1861 et 1867, (*Erasme donnant à Charles-Quint, enfant, une leçon de dialectique*, la *Publication des édits de Charles-Quint*, la *Déclaration*, etc.), ainsi que les fameuses peintures décoratives de l'Hôtel de ville d'Anvers, sont de cette troisième manière. Elles sont superbes de couleur et d'un grand caractère; il y a là telles figures que Van Eyck eût signées. Mais on sent que tout cela est voulu; la naïveté de l'artiste est trop savante; il dépasse le but, et il n'est plus sincère. Combien les gothiques sont plus vrais! Quelle passion et quelle vie dans leurs personnages! Leys, en leur empruntant leurs héros, en a exagéré l'apparente gaucherie; il les a faits plus laids que nature.

De parti pris, Leys a dit adieu aux lois de la

perspective et du dessin pour se conformer plus fidèlement aux traditions; ce n'est plus Leys, c'est un autre que lui, c'est un ancien, c'est n'importe qui... Eh bien, non! l'art ne consiste pas dans cette aliénation complète de toute personnalité et de toute sincérité, dans cet oubli cruel de ses émotions, de ses sensations, de soi-même. L'art est plus généreux : il veut la pensée libre, franche, spontanément et fidèlement exprimée, comme un reflet vivant de l'esprit qui l'a conçue. S'il n'en était pas ainsi, il y aurait à désespérer éternellement de sa puissance et de sa grandeur.

La preuve de la fausseté des principes qui ont entraîné Leys dans les exagérations de sa troisième et dernière manière, je la trouve dans son école même, dans la suite non encore interrompue d'imitateurs qu'il a laissée après lui. On ne saurait croire le mal qu'il a fait, bien inconsciemment du reste, en indiquant ce champ nouveau d'inspiration, séduisant au premier abord, mais fertile en déceptions de toutes sortes. Ç'a été, à Anvers, pendant un certain temps, un déchaînement effroyable de

tableaux néo-gothiques, surchargés d'archéologie et où la patience des peintres se livrait à de véritables tours de force de naïveté feinte et de roideur. Ce qu'un homme comme Leys avait pu essayer de faire et réussir une fois, après un effort constant et une persévérance de toute sa vie et de tous ses instants, une foule d'artistes, sans connaissances suffisantes, pensèrent le faire, eux aussi, et le réussir comme lui. Ils ne parvinrent qu'à évoquer un monde de bonshommes de carton et de marionnettes de bois peint qui n'avait rien de l'esprit des temps anciens, — petit monde fort grotesque et fort laid, auquel l'habileté de deux ou trois artistes seule a pu donner quelque mérite de couleur ou d'exécution.

A l'heure qu'il est, l'école n'est pas encore guérie de ses blessures. Depuis Félix De Vigne et Victor Lagye, qui ont fait du moins quelquefois preuve d'un sérieux talent, jusqu'aux Geets, aux Vinck, et aux frères De Vriendt, le procédé de reconstitution archéologique dont Leys, avec sa supériorité incontestable, avait su tirer parti, est descendu succes-

sivement tous les degrés de la médiocrité.

On a fini pourtant par reconnaître le danger; ceux-là mêmes que nous venons de citer et qui avaient commencé par y tomber aveuglément, ont essayé, sans grand succès, de s'y dérober; le *Charles-le-Bon* de Vinck et les nombreuses toiles dans lesquelles Julien et Albert De Vriendt se sont efforcés de raconter les vertus et les gloires de nos ancêtres, montrent une tentative de compromis entre le système de Leys et l'étude directe de la nature; mais le compromis n'est pas heureux.

Deux autres nouveaux venus, Ooms et Vander Ouderaa, quoique eux aussi soient voués tout entiers à la même école historique, y apportent du moins des qualités personnelles d'interprétation, une richesse de coloris et une science du dessin très-remarquables; témoin la *Perquisition judiciaire chez Plantin*, de Ooms, et la *Réconciliation judiciaire*, de Vander Ouderaa, travaillées, étudiées avec une conscience et une minutie qui sont devenues, à la longue, une des manies les plus agaçantes de cette école, amoureuse des sujets compli-

qués, dont on ne parvient à se tirer qu'avec l'aide secourable d'un livret détaillé ou d'un membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres.

Un nom mérite cependant d'être distingué de tous les autres, — celui de Lies, qui fut élève et contemporain de Leys. Pour lui aussi l'influence du maître a été dangereuse, et jusqu'à un certain point, néfaste : mais il a su peu à peu dégager quelque chose de l'originalité qu'il aurait certainement conquise tout entière s'il avait été livré tout d'abord à ses propres forces et à sa propre inspiration. Il y a, dans les œuvres de Lies, une grande affinité avec le caractère des œuvres de l'auteur des *Femmes catholiques ;* c'est la même recherche de la couleur et de l'esprit des peintres gothiques. Seulement, les toiles de Lies ont presque toutes un certain cachet de mélancolie et de tristesse, une certaine teinte de philosophie humanitaire — s'il m'est permis d'employer ici ce gros mot menaçant — que l'on ne rencontre pas ailleurs. Telles de ces toiles sont de véritables drames, d'une éloquence calme et à la fois très-poignante ; comme coloris et comme étude des

types, elles rappellent Breughel; comme sentiment, elles sont bien modernes, malgré le costume des personnages et la mise en scène.

Il est certain que la renommée de Leys a beaucoup nui à celle de Lies, mort jeune, avant d'avoir pu conquérir la place qu'il méritait. Pourtant, aujourd'hui que la postérité prépare ses jugements, elle commence à se souvenir aussi de celui qui s'est plu à raconter, dans ses pages émues, les « Maux de la guerre », comme s'il eût voulu pleurer les souffrances de la patrie flamande pendant que d'autres chantaient ses gloires.

IV

Tandis que Leys, de jour en jour plus étranger aux luttes artistiques, plus renfermé dans l'intimité étroite de ses travaux, poursuivait laborieusement sa route dans des régions nouvelles, semées d'embûches, mais qui eussent pu être fécondes — et qui le seront peut-être

lorsque la formule du naturalisme qu'elles possèdent en germe aura grandi et vaincu les mesquines préoccupations d'archéologie où se sont empêtrés les disciples du maître, et le maître lui-même, — pendant ce temps, dis-je, les bruxellois, débarrassés de Navez et lassés de Wappers, déclaraient la guerre aux anversois.

Gallait venait de jeter dans le concert une note nouvelle, une note attendrie, plus calme, et presque toute de sentiment. La couleur ne jouait qu'un rôle secondaire dans ses compositions. On semblait du reste fatigué de cette couleur qu'on avait d'abord tant fêtée chez Wappers ; on accusait les anversois — et ceci est assez bizarre — de « matérialisme... » Wappers, De Keyser, Slingeneyer matérialistes ! Le reproche, à coup sûr, paraît assez étrange. Mais soit ! Écoutons le langage des combattants et les invectives dont ils se chargeaient allégrement. Ils n'y allaient pas de main morte, je vous jure :

« La ville d'Anvers, disait en 1849 la *Revue de Belgique*, a eu longtemps la singulière prétention d'être, en quelque sorte, la métro-

pole de l'école flamande, le centre puissant où devaient venir converger tous les rayons, toutes les forces vives de l'art. Le temps, qui tue les enthousiasmes factices, est venu rabattre un peu le caquetage superbe de ces ateliers où chaque rapin se croyait au moins appelé à recueillir la succession de Rubens et de Van Dyck.

» Ces illusions ne sont pas entièrement dissipées; il régnait et il règne encore un peu, dans toute l'école d'Anvers, un air imprégné d'amour-propre hautain, de prétention extravagante, de camaraderie poussant jusqu'à l'extrême l'indulgence pour ses défauts et le dédain pour les qualités des artistes qui n'ont pas le bonheur de vivre et de peindre sur les bords de l'Escaut; si le dernier croûton d'atelier regardait son maître comme le plus grand peintre des temps modernes, s'il se croyait lui-même destiné à briller bientôt au sein de la grande pléiade artistique, il n'était pas jusqu'aux habitants d'Anvers qui ne prétendissent au titre de connaisseurs émérites et compétents, et tout cela pourquoi? — Peut-être parce que Rubens aurait pu naître dans leur ville. »

Voici enfin les griefs que l'on formulait contre les peintres d'Anvers et dont nous avons vu plus haut Wappers recevoir sa bonne part :

« Nous avouons franchement n'avoir jamais eu de sympathie bien profonde pour ce que l'on entend par l'*École anversoise;* cette préoccupation exclusive du côté matérialiste de l'art, l'insouciance de la pensée et de la portée spirituelle de l'œuvre, la recherche du procédé, l'éclat de l'exécution et la nullité désespérante de l'invention, tout cela nous a souvent attristé.

» En retrouvant la couleur, les rénovateurs anversois se figurèrent que la révolution artistique était terminée ; ils crurent avoir tout fait, et dès lors il leur parut très-simple de se poser en descendants légitimes des Rubens et des Van Dyck. Ils n'en étaient que les bâtards dégénérés. Ils n'avaient compris l'art que sous un de ses aspects matériels; la pensée qui donne la vie, la pensée sans laquelle l'art devient un métier, ils n'y avaient pas même songé ! — Quand il fallut choisir des sujets, ils furent naturelle-

ment amenés à proclamer le règne des fêtes de village et des intérieurs de cabaret. Nul ne pensa à introduire un peu de poésie dans ces compositions triviales. Au lieu d'étudier le caractère naïf des paysans, au lieu de nous montrer leurs jeux au moment où la gaîté la plus franche, la plus sincère les anime seule, au lieu de faire pour nos villageois ce qu'Adolphe Leleux fait avec tant de bonheur pour sa chère Bretagne, les artistes anversois ont en quelque sorte pris plaisir à peindre d'ignobles ivrognes ou de jeunes gars contant fleurette avec la délicatesse d'un soudard en goguette.

» Quant aux peintres d'histoire, ils ont regardé l'instruction comme un luxe parfaitement inutile. Des études historiques ne leur ont point paru indispensables. Ils se sont également fort peu inquiétés du dessin, de la composition, du sentiment; en revanche, ils sont passés maîtres dans l'art d'imiter les étoffes, de reproduire une armure ou de peindre un bahut. Quelques-uns rendent bien les chairs : il y en a même qui exécutent d'une manière remarquable une figure; mais c'est à peine si l'on peut en

citer deux ou trois qui sachent grouper des personnages, en un mot, composer un tableau. On reproche aussi à l'école d'Anvers, et avec raison, une imitation servile de certains maîtres, une absence presque générale d'originalité, et souvent aussi un faire mesquin, une manière lâchée.

» Les Anversois n'ont pas compris leur mission. Révolutionnaires, ils ont eu peur de leur œuvre et ils ont constitué contre eux-mêmes le parti de la réaction. Ils pouvaient être des hommes de génie ; ils sont, par leur propre faute, confondus aujourd'hui parmi les artistes d'un talent estimable. Les chefs de l'école s'aveuglaient à plaisir ; la fortune les traitait en enfants gâtés, le pouvoir leur prodiguait les honneurs ; on leur jetait à pleines mains les rubans et les titres ; — ils se crurent de grands hommes, — leurs journaux se firent un devoir d'être chaque matin de leur avis, — et l'art progressa en Belgique d'une manière vraiment extraordinaire. »

Gallait devint le chef de cette espèce de réaction qui s'était formée contre l'école d'Anvers.

Après s'être distingué à Gand dans son concours pour le grand prix de peinture, en peignant un *Oreste poursuivi par les Furies*, et exposé un *Christ guérissant l'aveugle* qui ne lui valut aucune récompense, il envoya à Paris, en 1833, un *Duc d'Albe* (il tenait déjà la « veine, » comme on voit) ; mais il débuta réellement en 1836, à Paris, par *Job sur son fumier*, qui fut acheté pour le Luxembourg et figure aujourd'hui au musée de Lille, — et à Bruxelles, par un *Montaigne visitant le Tasse*, où l'on trouvait en germe toutes ses qualités et tous ses défauts. Son retour en Belgique fut un véritable événement. Il arrivait de Paris, tout imprégné des doctrines de Paul Delaroche, le dieu invoqué par les Bruxellois et proposé, comme modèle de toutes les vertus, à l'admiration des jeunes générations. On saluait en lui l'homme qui allait ramener l'art près de dépérir « au culte du beau et aux principes des grands maîtres », et faire triompher définitivement « la pensée sur la matière ».

C'étaient là de belles phrases et de nobles ambitions. Gallait venait de les justifier par sa

Tentation de saint Antoine et ses *Derniers moments du comte d'Egmont*, exposés en 1848, bien plus encore que par sa grande page décorative, l'*Abdication de Charles-Quint* (1841), d'une coloration rousse désagréable et d'un manque absolu d'individualité dans les têtes des personnages qui la composent. Enfin, en 1851, une autre œuvre, les *Derniers honneurs rendus aux comtes d'Egmont et de Horn par le grand Serment de Bruxelles*, décida de la victoire. C'était une page vraiment belle, d'une conception forte et d'une facture solide. Gallait avait trouvé là un sujet saisissant, tout plein d'émotion, et qui devait l'inspirer, — un de ces sujets rares dans la vie d'un artiste, à qui ils apportent du premier coup la popularité et, en même temps, l'ingratitude de la foule s'il n'en trouve pas tout de suite de nouveaux, aussi émouvants, frappant aussi fort, s'adressant aussi directement à ses besoins de sensations violentes.

Gallait a dû, bien certainement, une grande partie de sa popularité au caractère des sujets qu'il a peints, en plusieurs de ses toiles

les plus célèbres. Il y avait, dans l'infortune des comtes d'Egmont et de Horn, quelque chose d'attendrissant qui devait séduire le public; on fit des martyrs de ces héros, très-contestables du reste; on chanta leurs louanges; on leur éleva des statues. Bien avant que Gallait eût fait ses chefs-d'œuvre, d'autres que lui avaient exploité cette mine : au Salon de 1836, on constatait déjà plusieurs *Derniers moments du comte d'Egmont*. Gallait seul eut l'art d'en tirer une émotion puissante, qu'il n'avait pas rencontrée auparavant et qu'il ne rencontra plus dans la suite, même dans quelques autres de ses tableaux, où le sentiment est souvent poussé au sentimentalisme.

Ce sentimentalisme n'a peut-être pas laissé d'ailleurs de contribuer, au même titre que le caractère national des sujets dont je parlais tout à l'heure, au succès de l'artiste. Le public s'est épris sincèrement de ce côté tout féminin du talent de Gallait, qui, assez habile pour ne pas essayer de « se recommencer », s'est mis à chercher des succès dans un autre ordre d'idées, moins sévère, plus charmant, dans

un monde de fadeurs poétiques, arrosé de larmes, peuplé de musiciens malheureux et de bébés roses : *Art et liberté*, *l'Archet brisé*, *la Chute des feuilles*, *la Jeune fille anglaise*, et autres romances du même genre, dont les femmes raffolent. On n'y retrouve que rarement la fermeté de pinceau et la conception de ses premières toiles historiques. C'est toujours distingué, mais c'est bourgeois, avec des petitesses d'exécution maladive et des soulignements obséquieux d'expression. Au lieu d'élever le vulgaire jusqu'à elle, l'œuvre s'abaisse jusqu'au vulgaire. Les portraits de Gallait rappellent quelquefois le grand peintre. Exemples : le *Barthélemy Dumortier*, du Musée moderne, et la *Princesse Clémentine* qui, malgré une facture timide et tapotée, évoquent le souvenir des Van Dyck. Par contre, il y en a d'autres bien médiocres. On dirait que la main tremble et que l'horizon se rétrécit à celui qui a signé jadis les « *Têtes coupées* » et la *Prise d'Antioche*.

La part faite à l'éloge et au blâme, on ne saurait nier que Gallait tient dans l'art belge contemporain une place importante, non-seule-

ment à cause des œuvres dont il l'a enrichi, mais aussi par l'influence qu'il a exercée sur la marche et les progrès de l'art contemporain. Il a porté la peine des fautes de ceux qui furent ses maîtres, Paul Delaroche, Ary Scheffer, Robert-Fleury, auxquels il avait emprunté, pendant son séjour en France, le sentimentalisme, l'exécution mesquine, au lieu de la facture large des anciens Flamands qu'il aurait dû seule étudier. Mais ces défauts-là n'ont pas étouffé en lui toute personnalité, et c'est à cela qu'il devra de survivre à lui-même. Il suffit d'une œuvre ou deux, comme celles qu'il a produites en ses beaux jours d'inspiration, de sensation vive et de sincérité, pour conquérir l'immortalité. N'en exigeons pas plus pour sa gloire et pour celle du pays.

Je ne sais trop si la postérité tressera au *Compromis des nobles* et à son auteur Edouard De Biefve les mêmes couronnes. C'est un cas étrange et encore inexpliqué que celui de cette vaste toile et de ce peintre tout à coup célèbre à cause d'elle, arrivant un beau jour, en 1841,

— l'année même de *l'Abdication de Charles-Quint* de Gallait, — l'un portant l'autre, de Paris. Ce *Compromis des nobles* était tout plein d'allure, malgré sa couleur bitumineuse et noire, à la mode du jour ; cela avait une grandeur d'aspect, un caractère, une simplicité sévère qui annonçait un maître. C'était décoratif, sans action, et en même temps émouvant dans sa placidité majestueuse et digne. Aussitôt on prononça le mot de « génie, » un mot dont on avait déjà abusé et dont on allait abuser encore, comme nous le verrons dans la suite. De Biefve n'eut plus le droit de faire un pas sans voir son nom imprimé dans les journaux, avec accompagnement d'épithètes sonores. On attendait une seconde œuvre, plus puissante, plus belle encore que la première.

Hélas! comme on avait attendu pour d'autres, on attendit — vainement — pour De Biefve ; et, cette fois, la déception fut plus cruelle qu'elle ne l'avait jamais été. Wappers, après son *Van der Werff*, avait donné son *Episode de la révolution* et de remarquables portraits ; De Keyser, après sa *Bataille des Eperons*,

avait du moins fait d'autres batailles, des portraits aussi, et des fresques. De Biefve, après son *Compromis*, ne donna plus rien, — ou du moins ce qu'il essaya de donner eut un sort bizarre. Le roi de Prusse, — Guillaume IV, si je ne me trompe, — s'était épris de lui, et tout de suite, pour lui marquer son estime et son admiration, il lui commanda un grand tableau de vingt-cinq pieds de longueur sur dix-huit de hauteur ; le sujet donné était : *Rubens rétablissant la paix entre l'Espagne et l'Angleterre*. De Biefve se mit à l'ouvrage ; il travailla pendant trois ans. « Jamais, dit un journal de l'époque, jamais œuvre ne fut exécutée avec plus de mystère ; l'atelier demeura inviolable, et les camarades du peintre ne furent eux-mêmes admis à voir le tableau que lors de l'exposition publique. » Cette exposition eut lieu, avant le départ du tableau pour Berlin, au temple des Augustins. L'auteur avait pris soin de guider lui-même les appréciations de la foule, en faisant distribuer une brochure explicative où les éloges n'étaient pas épargnés. « Quelqu'un avait été reçu dans le sanctuaire pour com-

poser cet écrit, sinon avec l'aide de M. De Biefve, du moins sous son inspiration. Le nom, la description de chaque personnage, les moindres intentions de l'artiste, tout cela était décrit avec un soin scrupuleux. » On le voit, ce n'est pas d'hier que certains peintres ont imaginé de faire vendre, à leur porte, leur propre panégyrique ; alors, cela ne laissait pas de paraître choquant, à juste titre. Depuis, on s'y est habitué.

Malgré toutes ces précautions, le *Rubens rétablissant la paix entre l'Espagne et l'Angleterre* fut jugé sévèrement par la critique. Couleur locale, fidélité des costumes, ressemblance des personnages représentés, composition, dessin, — tout fut trouvé médiocre, insuffisant, indigne de l'auteur du *Compromis des nobles*. Il n'y avait plus qu'à désespérer en voyant une chute si profonde. De Biefve, jadis si acclamé, fut raillé sans merci.

« Tout le monde sait, rapporte Victor Joly (*),

(*) *Les Beaux-Arts en Belgique de* 1848 *à* 1857.

que M. De Biefve est l'ami du roi de Prusse ; assurément c'est un honneur que beaucoup d'artistes envieront à M. De Biefve, d'autant plus que Frédéric-Guillaume est, dit-on, le type de cette vieille chevalerie sans reproche, qui ne s'éteindra pas avec les races royales.

» On racontait dernièrement dans un salon, à propos de certain dicton populaire, une anecdote qui ne laisse pas que d'être fort piquante. Un de nos artistes, — M. ***, — qui n'est l'ami d'aucun roi, ni l'ami de M. De Biefve, et que la fortune maltraite horriblement depuis quelque temps, disait que les révolutions sont une triste chose, surtout quand elles ne sont pas faites au profit de l'art, mais au profit de quelques ambitions politiques ; puis, il ajouta que, quant à lui, depuis plus de six mois, il *travaillait* constamment *pour le roi de Prusse*.

» A ce mot, M. De Biefve se retourna, et prenant affectueusement la main de son illustre confrère, il lui dit :

— « Je vous félicite, mon cher ami ; vous travaillez pour un bien galant homme et un bien magnifique prince ! »

C'est ainsi que l'astre qui semblait devoir briller d'un si vif éclat, s'éteignit brusquement. On conseilla à De Biefve de continuer désormais à faire des calembours et de cesser de faire de la peinture.

V

Pendant ce temps, l' « école de Bruxelles » et son chef Gallait, peu atteints par ces déboires d'un des leurs, recrutaient de nouveaux partisans ; leur influence était décidément très-grande, au point de ramener à eux des disciples même de l' « école d'Anvers. » C'était toujours la lutte de la « pensée contre la matière » qui persistait. Une des premières conquêtes fut Edouard Hamman. Son *Siége d'Ostende par Albert et Isabelle* avait été loué pour sa couleur, mais critiqué pour tout le reste. Hamman partit pour Paris, comme avait fait Gallait ; il peignit un *Zurbaran à l'hôpital* et un *Dante à Ravenne*, qui réjouirent beaucoup ceux qui

l'avaient accablé au commencement, parce qu'ils y reconnurent l'indice d'une « heureuse métamorphose. » Hamman ne quitta plus la grande ville et s'en trouva bien, paraît-il. Ç'a été peut-être la cause que son nom n'a jamais fait grand tapage et qu'il n'est pas populaire. Hamman, avec moins de prétentions que la plupart de ses collègues, est certainement l'une des organisations les plus méritantes de cette période de notre art pictural, un des talents les plus modestes et les plus délicats, manquant d'éclat et de puissance, mais presque toujours distingué, avec une pointe de mélancolie et de douceur triste. Son *André Vésale* (1848) est une œuvre extrêmement honorable, plus méritante que la *Messe d'Adrien Wallaert*, que possède le Musée moderne. Toutes deux, comme la *Lecture pantagruélique* qui les a précédées et celles qui les ont suivies, tiennent à la fois de l'histoire et du genre ; c'est de l'histoire aimable, de l'anecdote, sans visées ambitieuses qui en détruiraient le charme, ou du genre historique, comme on veut. Dans leur tonalité générale, on retrouve les bruns et les noirs de

Gallait et de la plupart des peintres de ce temps; dans les sujets, la recherche d'une expression et d'un sentiment vague qui faisait tant de plaisir aux adversaires du « matérialisme » anversois et était, avec l'étiquette de dates et de noms propres plus ou moins connus dont on les décorait, l'essence même de la « peinture littéraire » des Ary Scheffer et des Paul Delaroche.

Une autre conquête, plus bruyante, fut celle de Slingeneyer, élève aussi de l'école d'Anvers. Peu après son *Arrestation du comte Louis de Crécy* (1839), qui fut remarquée, Slingeneyer exposa la *Perte du Vengeur* (1842), dont le succès ne laissa personne indifférent. Il y avait là un entrain, une vigueur superbes, quelque chose de viril qui rappelait le *Naufrage de la Méduse* de Géricault. L'œuvre n'était certes pas sans défaut; la convention y jouait un rôle beaucoup plus important que la réalité; mais le sujet avait « empoigné » le public, et le coup, bien mesuré, avait porté juste. Le gouvernement commanda à l'artiste une toile immense,

la *Bataille de Lépante*, exposée en 1848. L'effet qu'elle produisit fut une déception. On discuta longuement, et finalement on conseilla à Slingeneyer de s'en aller à Paris, comme avaient fait Gallait, Hamman et Wappers; on en faisait pour lui « une question de vie ou de mort »; sans aucun doute, il apprendrait là à composer, à penser, à se dématérialiser, à se spiritualiser, que sais-je? En tout cas, vite, vite, sans retard, il devait « fuir Anvers » où, disait la critique, on ne sait pas « composer un tableau » et où il y a dans l'art absence complète « d'idée et d'originalité. » Bruxelles lui ouvrait ses portes, où déjà des amis chantaient ses louanges: — « Que M. Slingeneyer laisse aboyer d'impuissants et tristes critiques, qu'il dédaigne les petites méchancetés des coteries; il porte en lui ce qui fait les artistes d'avenir: la puissance et la fécondité créatrices; qu'il jette au dehors sa fougue d'imagination sans souci des railleries des peintres industriels et patentés; qu'il épure son style par l'étude des grands maîtres, assouplisse et harmonise sa touche, et la Belgique aura un jour un

grand nom de plus à ajouter à sa belle pléiade d'artistes (*). »

Fuir Anvers, — c'était le mot de passe de l' « école de Bruxelles. » Tout semblait, à en croire celle-ci, provoquer une réaction, — réaction énorme, irrésistible, de laquelle on attendait le salut de l'art belge en général et de Slingeneyer en particulier. — « Anvers veut se désencroûter, disait la *Revue de Belgique* (1849); la jeunesse a levé l'étendard de la révolte; elle ne veut pas être solidaire des déplorables erreurs de l'école matérialiste. Pour s'en convaincre, il suffit de visiter quelques ateliers; vous y trouverez des jeunes gens animés d'un saint enthousiasme, — vertu qui devient chaque jour plus rare dans ce siècle prosaïque; — ils vous montreront des études remarquables, des projets de tableau où l'esprit domine, — vous allez vous récrier; rien cependant n'est plus vrai : la jeune génération lit beaucoup et elle se donne la peine de réfléchir. »

(*) Victor Joly. *Les Beaux-Arts en Belgique.*

Nous constaterons plus loin que, sous ce dernier rapport, la « jeune génération » d'il y a trente ans méritait, avouons-le, plus d'éloges que n'en mérite celle d'aujourd'hui, — si tant est du moins que par lecture et par réflexion on entende autre chose que feuilleter un dictionnaire d'histoire et méditer sur la biographie d'un prince du XVIe siècle.

Quoi qu'il en soit, l'artiste ne résista pas à l'invitation pressante qu'on lui faisait, et il vint s'établir à Bruxelles.

Je ne sais jusqu'à quel point le séjour de la capitale fut profitable à l'auteur du *Vengeur*. On vit, dans *l'Episode de la Saint-Barthélemy* qu'il exposa l'année suivante (1849) une revanche de la *Bataille de Lépante*, et c'en était une, en effet ; la composition du sujet et jusqu'au personnage principal de ce tableau étaient visiblement inspirés, pour ne pas dire plus, de la *Jane Shore* de Robert-Fleury, qui était venue à Bruxelles un peu auparavant et qu'on avait beaucoup admirée; mais, à part cette ressemblance, doublée de l'étroite parenté qu'il avait aussi, dans plusieurs de ses

détails, avec les toiles de Gallait, cet *Episode* respirait une certaine énergie et une émotion réelle, très-communicative. Slingeneyer s'était surpassé; il n'avait jamais mieux fait, peut-être même dans son *Vengeur*, qu'on a beaucoup surfait. Quelques années après, son *Martyr livré aux bêtes* n'eut pas moins de succès : il avait tout ce qu'il fallait pour toucher les cœurs sensibles; la gravure le popularisa, comme elle a popularisé à cette époque bien des œuvres aimables : c'est le rôle de la gravure, et l'on peut dire qu'elle a rendu célèbre plus d'un peintre qui ne l'aurait pas été sans elle.

Depuis, Slingeneyer n'a point cessé de travailler, mais il a cessé de progresser. Il ne faudrait pas être injuste envers lui. Son malheur, c'est que, doué d'une rare facilité, il a manqué de cette distinction, de ce tact particulier qui, dans la conception des œuvres picturales, tient quelquefois lieu de puissance et d'originalité. Ce tact, cette distinction, unis à une profonde connaissance des maîtres anciens, ont fait précisément la répu-

tation de Gallait. Slingeneyer a voulu, me semble-t-il, aller plus loin, et c'est ce qui l'a égaré. Un coloris sans solidité et une imagination pleine de réminiscences ont combattu sans cesse tout ce qu'il y avait chez lui d'osé et de naturel. Plus d'audace que de personnalité ; un esprit bien doué, mais d'une légèreté qui l'emporte toujours au delà du but quand elle a réussi à ne pas rester en deçà. Conséquences : une grande inégalité et quelquefois des inspirations heureuses, qui, à voir tant de pages médiocres sorties du même pinceau, semblent presque dues au hasard. C'est ainsi qu'au milieu des nombreuses toiles qui décorent la grande salle du palais des Académies, entre un « Agneessens » détestable et des « Gaulois » exécrables, à côté de portraits historiques et d'allégories d'une désespérante banalité, l'artiste a peint un « Van Artevelde descendant de la tribune » où il y a vraiment de la grandeur et qui est certainement une des plus belles pages que possèdent nos musées modernes et nos édifices publics.

La postérité fera la part de tout cela, comme

elle a fait déjà pour plus d'un artiste dont le grand tort avait été d'arriver au milieu d'une période d'apaisement relatif, modestement, derrière les chefs, et de n'avoir pas su se passer d'eux. Que d'espoirs évanouis! que d'illusions perdues! C'est le chapitre éternellement vrai de toutes les histoires de l'art. Charles Wauters, dont les débuts en 1836 promettaient quelque chose qui n'est pas arrivé, — Henri De Caisne, connu seulement par une grande toile bien ordonnée : *la Belgique couronnant ses enfants illustres*, et bientôt oubliée, — Laurent Mathieu, acclamé en 1848 pour un *Christ au tombeau* de valeur sérieuse et qui marquait un progrès considérable sur sa *Mort de Marie de Bourgogne*, exposée en 1836, lourdement modelée, noire, et cependant mouvementée, — ceux-là sont morts sans avoir eu le temps d'aller plus loin, dans leur honnête médiocrité, tandis que d'autres, vivants de corps, mouraient aussi réellement, d'esprit et de talent : Alexandre Thomas, auteur d'un *Judas errant*, très-saisissant et très-dramatique, suivi annuellement de pages re-

ligieuses d'une propreté déplorable et d'une insignifiance absolue, — Joseph Coomans, qui avait commencé par courtiser la muse des combats (la *Dernière charge d'Attila*, en 1848, et la *Prise de Jérusalem*, très-applaudie en 1851, etc.) et qui finit par l'entraîner et la déshabiller dans les boudoirs roses d'une Pompéï de sucre peuplée d'hétaïres demi-nues et d'esclaves dociles, — Charles Soubre, débutant avec bonheur en 1848 par un *Henri de Dinant, tribun liégeois, partant pour l'exil*... Et je ne cite là que ceux qui, parmi tous, ont eu un nom et une heure de gloire. Qui se souvient des autres?

Ces désillusions sont fréquentes, hélas! dans l'histoire de l'art. Dans les premiers feux de l'enthousiasme, on trouve une inspiration, une pensée humaine et forte, qui saisit l'artiste chargé de l'exprimer et impressionne la foule; c'est comme un éclair qui resplendit soudain; — mais souvent ce n'est qu'un éclair; le hasard ne revient plus aider l'inspiration, et le talent du peintre ou du sculpteur n'est pas toujours assez robuste pour y suppléer. C'est

surtout le grand danger des sujets « littéraires, » où l'*idée*, si chère aux spiritualistes et excellente quand elle est à sa place, joue le premier et presque l'unique rôle.

VI

Dans cette première moitié de la période cinquantenaire de l'art belge où nous nous sommes renfermés jusqu'ici, et au delà de laquelle nous allons assister à une réaction nouvelle, Jean Van Eycken fut aussi l'un des artistes les plus choyés du public et qui sont aujourd'hui les plus dédaignés. En lui et avec lui nous retrouvons la descendance de Navez, dont nous avons promis plus haut de montrer les fortunes diverses, — descendance oublieuse des préceptes du maître, de ses formules, de son enseignement. Et cet oubli ne mérite certes point de se retourner contre celui qui, malgré une foi ardente et entêtée dans ses principes

classiques, avait su laisser chacun de ses élèves, libre de soi-même, entrer dans la voie où l'emportaient ses instincts. Van Eycken, d'abord soumis à l'influence de son professeur et ami, finit par ne plus lui ressembler du tout. Il se répandit dans un monde de sujets aimables et féminins, non sans grâce souvent, mais banals et faiblement brossés : *L'Abondance*, qui fut beaucoup fêté, *Sainte Cécile*, *Épisode de la vie de Parmesan*, des *Jérémie* et des *Ossian* de romance, et des *Italiennes* à foison.

Alexandre Robert, Portaels, Stallaert nous rapprochent de l'époque présente. Élèves, eux aussi, du classique Navez, et maîtres à leur tour, ils ont suivi, comme les autres, une route différente. Le premier, dès ses débuts, se rangeait sous la bannière du romantisme de Gallait, tout en obéissant à son inspiration personnelle qui lui dictait cette calme et touchante page du Musée moderne, exécutée en Italie, sous le regard et avec le respect admiratif des maîtres d'autrefois : *Lucas Signorelli peignant son fils mort*, — page toute de sen-

timent, dans une gamme de tons un peu sourde, et qui nous changeait un peu des mises en scène mélodramatiques et plaintives des œuvres du moment. Vingt ans après, en 1866, le *Sac du couvent des Carmes, à Anvers*, nous montrait ce pinceau plus ferme, cette palette plus colorée, sans nous rendre le charme que la première œuvre avait dans sa timidité et son émotion douce. Depuis et en même temps, Alexandre Robert a traité des sujets analogues à celui de 1866, qui les résume en quelque sorte; dans son dernier tableau, *Charles-Quint devant la mort*, on ne trouve plus, malgré des qualités sérieuses, la même franchise et la même sûreté de main. Il a beaucoup pratiqué le portrait, avec des réussites inégalement heureuses, parfois avec faiblesse, souvent avec éclat.

Stallaert semble avoir persisté, à lui seul, dans les traditions classiques de l'école. Il s'en est pourtant éloigné plus qu'on ne croirait. Sa *Mort de Didon*, sa *Cave de Diomède*, son *Combat de gladiateurs*, sa *Médée*, etc., accusent, en même temps qu'une préoccupation constante de la ligne et un amour immodéré

pour les Grecs et pour les Romains, une étude de l'archéologie, une recherche d'effets et jusqu'à cette tonalité grise et plate que le classicisme n'eût pas adoptées comme siennes. Tout cela est bien plus académique que classique, — et il y a une nuance entre ces deux mots, la même nuance qui existe en France entre l'art de David et l'art de Cabanel, dont Stallaert procède directement, — art décoratif avant tout, ingénieux et curieux, qu'on l'appelle néo-grec ou néo-classique, indifféremment, qu'il ait eu pour défenseurs Ingres ou Gérôme avant d'avoir Cabanel, et qui emprunte toute sa valeur à l'habileté de la composition, à la pureté du dessin et à la fidélité scrupuleuse des détails. C'est d'ailleurs dans les décorations exécutées dans plusieurs monuments de Bruxelles, à la Banque Nationale, par exemple, que Stallaert a pu appliquer le mieux les mérites particuliers de son talent froid, mais correct, non moins que dans ses cours de l'Académie où il fait preuve d'une intelligence et d'une largeur de vues qu'on ne saurait assez louer.

Cette indépendance dans l'enseignement

semble d'ailleurs s'être transmise, fort heureusement, de professeurs à disciples dans cette école par elle-même si exclusive et en apparence si tyrannique. Portaels, le plus dévoué peut-être des élèves de Navez, avec qui il était lié par des liens étroits de famille, a dirigé pendant un assez grand nombre d'années, et en dehors même de l'Académie, un atelier d'où sont sortis les artistes les plus brillants, les plus personnels, aux tendances les plus avancées de ces derniers temps; nous les rencontrerons plus loin, à la fin de cette étude. En dehors de son enseignement, Portaels, débutant au Salon de 1845, avait commencé par subir fortement les doctrines de son maître, et on l'en avait accusé peut-être avec trop d'exagération, alors même qu'il s'en débarrassait : — « M. Portaels, disait Victor Joly devant le *Simoun* et la *Sécheresse en Judée* (1848), aura fort à faire pour effacer dans sa couleur et son style les fatales influences de la déplorable école où il a été abâtardir sa pensée et fausser son coloris. L'observation de la nature est une chose dont M. Portaels semble se soucier fort peu. Sa

couleur est le résultat d'un système, un parti-pris de faire dominer constamment certains tons qui lui semblent sans doute le beau idéal de la palette. Ainsi, chez M. Navez, le vert, dans toutes ses verdoyantes fantaisies et ses transformations, depuis le chou frisé jusqu'au haricot, est le signe de sa personnalité artistique; chez M. Van Eycken, la *lie de vin* domine et envahit le ciel et la terre; — chez M Portaels, le ton dominant qu'on retrouve partout dans ses chairs, ses étoffes, ses terrains, c'est celui du cuir de Russie; Lepoitevin affectionne ce qu'il appelle spirituellement les *jus de gigot*, etc. »

Ces variations littéraires sur le coloris des peintres étaient fort à la mode; Victor Joly s'y livrait avec une bonne volonté qui n'aurait demandé qu'un peu de style et de bon sens pour être excusable. Il est assez étrange d'entendre un critique, prompt à s'extasier devant la vérité, l'humanité et la vie de toute la friperie romantique de l'époque, reprocher à Portaels, qui, rompant résolûment avec les traditions sédentaires de nos artistes, s'en allait séjourner en Grèce, en Egypte et en Syrie, de

n'avoir aucun souci de l'observation de la nature! Ç'a été précisément un des grands mérites de Portaels que ce désir de voir les choses avec d'autres yeux que ceux de l'imagination. Cette étude des pays lointains, faite évidemment avec ces yeux encore troublés par les formules classiques, mais relativement très-sincère et très-remarquable, était le premier pas — et un pas énorme — dans la voie naturaliste qui a régénéré l'art, en train de se perdre grâce aux fantaisies d'un romantisme de jour en jour plus conventionnel et plus faux. La même évolution se faisait, et de la même manière, en France; les splendeurs de l'Orient allaient ramener peu à peu les esprits aux richesses saines et robustes de la terre où nous vivions sans nous douter de ce qu'elle pouvait nous offrir d'inspirations fortes et de sensations charmantes. Tout cela ne s'est pas opéré en un jour.

Ebloui par les mœurs et le caractère pittoresque des peuples méridionaux, Portaels, nature fine et impressionnable, les traduisit avec une fantaisie qui n'était pas sans charme, sinon

avec une scrupuleuse et brutale vérité. Ce talent distingué, presque féminin, avait soif des rayons de ce soleil ébouissant; cette palette sans grands éclats naturels aspirait après les couleurs triomphantes de ce sol étincelant et bariolé; — et, quand Portaels, retenu à Bruxelles, s'est vu forcé de dire adieu à tout cela, une sorte de mélancolie s'est abattue sur lui, et sa palette, morne et attristée, n'a plus donné, dans ses études expressives et dans ses portraits de femmes, que des tons pâles, exsangues, où paraît manquer désormais la chaude vibration du ciel d'Orient, dont il semble porter au cœur la douloureuse nostalgie.

VII

A cette époque de travail, où le bruit des guerres romantiques s'était apaisé, un homme surgit tout à coup, et, à lui seul, fier et superbe, engagea une lutte éclatante de bruits, de cris

de triomphe et de huées. Cet homme était Wiertz.

Né à Dinant en 1806, prix de Rome en 1832, il était parti pour l'Italie, et de là il envoyait en Belgique une grande toile, son *Patrocle*, qui souleva la première tempête, grâce un peu à son auteur, — celui-ci étant de ces gens qui aiment le martyre, parce que le martyre fait parler d'eux. Il avait peut-être raison. Tout de suite il se fit bâtir un atelier immense ayant la forme d'un temple en ruines, et remplit ce temple d'œuvres immenses et bizarres, dont la bizarrerie et l'immensité devaient attirer immanquablement l'attention de la foule.

On salua dans l'auteur du *Triomphe du Christ*, des *Anges rebelles*, du *Phare du Golgotha*, etc., un nouveau Rubens, joignant à la splendeur de la couleur l'élévation philosophique de l'idée. Le souvenir de Rubens était, en effet, flagrant dans ces pages audacieuses et d'un jet puissant; mais ce souvenir touchait de trop près au pastiche, quand il n'était pas compromis par des recherches d'effets absolument contraires à l'esprit de l'art pictural. Les

Visions d'une tête coupée, les sujets d'actualité, les tableaux trompe-l'œil qu'il a logés dans tous les coins de son atelier, montrent l'étrangeté de ce tempérament, merveilleusement doué, mais tourmenté par un insatiable besoin d'exprimer une foule de choses fugitives ou absurdes, bouillonnant dans un cerveau, mal équilibré, affolé d'orgueil, d'artiste et de poète.

Etrange nature que celle de Wiertz, ennemie, de parti pris, des choses de la vie réelle, vivant dans un monde de rêves et de chimères, dédaignant la foule, haïssant tout ce qui était simple et vrai, nos habitudes, nos relations, notre costume, et s'étant fait ainsi, dans sa solitude, une existence de théâtre où il se complaisait. Et ses œuvres ont vraiment le ton déclamatoire du langage ampoulé de la scène, au temps des grandes « machines » romantiques. Wiertz fut un déclamateur hors ligne, et ce fut son malheur. Il possédait les plus précieuses qualités de peintre qu'on pût imaginer, et il ne s'occupa jamais que de les gaspiller. Personne n'a jamais travaillé, avec une aussi persévérante opiniâtreté, à étouffer en soi

le sentiment de la personnalité au profit de je ne sais quelle secrète démangeaison d'imitation stérile. Etre Rubens, être aussi grand, plus grand que lui : tel fut le but de Wiertz, et ce but, fortifié d'une dose incommensurable d'orgueil, le mena à devenir ce qu'il est malheureusement resté : un copiste — et (soyons poli) un rêveur.

Tout d'abord, dans les commencements, il éblouit et fascina le public. Il se proclamait le premier artiste du monde, — et on le crut sur parole ; il parla tout haut, lui-même, de son génie, — et on lui accorda du génie. Hélas ! cela n'a pas duré longtemps. A son *Triomphe du Christ*, à ses *Anges rebelles* la postérité n'hésitera pas un instant à préférer la *Chute des Anges* de Rubens, et elle sourira de l'audacieux qui a voulu faire aussi bien, sans chercher à faire autrement.

Quant aux toiles soi-disant philosophiques de Wiertz, les *Insatiabilités humaines*, les *Suicidés*, les *Partis devant le Christ*, les *Choses du présent devant les Hommes de l'avenir*, elles auront le sort des exercices de

rhéteurs, des plaidoiries de clubs socialistes, nés dans un accès de fièvre humanitaire et bientôt oubliés. Et encore des plaidoiries peuvent-elles avoir pour elles d'être bien dites, voire même d'être des modèles d'éloquence; — mais plaider en peinture, mais philosopher avec une palette et des brosses! L'école de Kaulbach et de Cornelius l'a essayé, avec l'excuse du genre décoratif pour lequel elle travaillait et en restant toujours fidèle aux règles spéciales de ce genre : l'essai n'a pas réussi; — il devait réussir moins encore, réduit aux limites dans lesquelles Wiertz l'enfermait.

L'auteur de *Patrocle* eût pu être, s'il avait voulu, une gloire pour la Belgique : il n'est parvenu qu'à être pour elle une curiosité. Son histoire est un des épisodes les plus curieux de la grande histoire de l'art belge. Nous ne la raconterons pas ici; d'autres l'ont racontée dans tous ses détails, et parfaitement. Peut-être, au point de vue purement artistique, ne mérite-t-elle pas tant d'importance. Il est passé le temps où l'on s'écriait dans la presse, au seul nom du peintre dinantais :

« Chapeau bas, messieurs les critiques! Il s'agit d'un homme de génie.

« Le mot vous étonnera peut-être, ô vous qui, — depuis dix ans au moins, — prêtiez charitablement à Wiertz les idées les plus facétieuses, ô vous tous, les journalistes consciencieux, qui n'avez rien épargné, afin de représenter l'artiste comme un maniaque, comme un fou ridicule, — et tout cela, parce qu'il ne s'est pas prosterné devant vous, parce qu'il ne vous a point proclamé de grands hommes, parce qu'il s'est toujours refusé à faire la courbette dans vos bureaux, parce qu'il n'a jamais consenti à crier bravo à vos moindres fautes de français, parce qu'il a enfin — c'était là son plus grand crime — eu l'insigne audace de dévoiler votre nullité, parce que, grâce à lui, tout le monde a pu voir l'âne caché sous la peau du lion. » (*)

Ces lignes donneront une idée de l'ardeur de sympathie et de résistance qu'excitaient autour d'eux les tableaux de Wiertz, à leur apparition.

(*) *Revue de Belgique*, Salon de Bruxelles, 1848.

Wiertz donnait lui-même le ton du langage de critiques à critiques et de peintres à critiques dans ses fulminantes brochures, dans ses inscriptions épileptiques à l'adresse de ses contradicteurs et jusque dans ses pochades d'atelier. Puis, il formulait ainsi sa profession de foi en cette matière : — « Pour juger de la peinture, les gens d'esprit sont des ignorants, et les ignorants sont des gens d'esprit... Que les disciples d'Apelles consultent les cuisinières et les cordonniers : ce sont là les meilleurs critiques, les hommes les plus compétents. »

Or, voici comment les « cuisinières et les cordonniers » jugeaient ses œuvres, sur le registre qu'il avait mis dans son atelier à la disposition des visiteurs :

« *Wiertz, tu es plus grand que Rubens.* » — « *N'allons pas à l'exposition générale en sortant d'ici.* » — « *Wiertz est le plus grand peintre du monde.* »

C'est peut-être là qu'il faut chercher — ô faiblesse humaine ! — la raison de l'amour de Wiertz pour les « ignorants » et de son dédain pour les « gens d'esprit. »

VIII

Cependant, l'ardeur des premières batailles une fois éteinte, les fureurs de la réaction calmées, il s'opéra peu à peu dans les divers camps des transactions, des hésitations, des tendances nouvelles. Une dernière réaction, non moins laborieuse et non moins difficile que les réactions précédentes, était née en France, et, comme elle avait fait pour celles-ci, la Belgique attentive y aidait de toutes ses forces. On avait soif de vérité et de calme; l'imagination commençait à être lasse de rêves ; on voulait quelque chose de plus sincère, de plus reposé, où l'observation de la nature et le respect des milieux eussent enfin la part qui leur revenait dans l'enfantement des œuvres artistiques. L'Orient prêta d'abord aux novateurs ses séductions et ses richesses; puis on en vint à observer son

propre sol, son chez-soi, et on y trouva des beautés assurément aussi riches et aussi séduisantes.

Ce respect de la nature était précisément ce qui avait fait jadis la force de l'art flamand. Il se trouva donc qu'en suivant les pas de nos voisins, les artistes belges, si souvent égarés par eux, revenaient aux sources de cet art flamand pendant trop longtemps négligé. Et ce ne sera certes pas la page la moins curieuse de notre histoire artistique que celle qui racontera cette conversion opérée sans le savoir par nos propres corrupteurs.

Le mouvement, qui s'était accompli premièrement et tout de suite dans le paysage, avec Decamps, Rousseau, Cabat, Dupré, s'étendit bientôt aux autres genres. En 1831 déjà, il y avait des peintres et des critiques qui se qualifiaient eux-mêmes de *naturalistes;* ils n'avaient rien de féroce. Plus tard, de 1842 à 1848, Leleux, Jeanron, d'autres encore, s'inspiraient des mœurs typiques des provinces et des campagnes françaises, et préparaient ainsi insensiblement l'avénement de Courbet.

Pendant ce temps, chez nous, la réaction, plus lente, se faisait sentir jusque chez ceux-là mêmes qui, pénétrés de principes contraires, semblaient devoir s'y soustraire avec force. Nous avons vu Portaels, élève de Navez, s'en aller en Orient, où il peignait, sous l'influence directe de la nature, ses sujets bibliques, et en rapporter des scènes locales, des types pittoresques et surtout des croquis d'une saveur exquise, tout imprégnés de la fauve senteur du désert. Cet Orient-là, plus poétique que réaliste, apportait du moins comme un renouveau de couleurs et de parfums dans la friperie romantique et classique du moment.

Mais le grand révolutionnaire, celui sur qui allaient se déchaîner toutes les colères, ce fut le doux, le paisible Degroux, qui inventait un beau jour, en ce temps de héros superbes de théâtre, l'épopée navrante des pauvres gens.

Ce fut un beau tapage le jour où Charles Degroux, élève de Navez, nourri des plus purs principes académiques, vivant en plein romantisme, imagina de choisir ses héros non plus parmi les grands seigneurs de l'histoire

ancienne, mais dans les rangs du peuple, et de faire du drame avec les misères des pauvres.

C'est, si je ne me trompe, de 1853 que date sa première œuvre dans ce genre, l'*Ivrogne*, qui se trouve au Musée moderne. Deux ans auparavant, Courbet avait exposé à Paris son *Enterrement à Ornans*, à peu près la même année où Millet peignait ses premiers paysans.

On ne songea point à reprocher à Degroux d'imiter ce dernier, et l'on fit bien : le tempérament calme et serein de Millet n'avait rien de commun avec le tempérament impressionnable de l'auteur de l'*Ivrogne*, attiré irrésistiblement vers le côté triste des choses, — *lacrymæ rerum*. Mais on lui reprocha d'être un adepte de Courbet et du *réalisme* : — « Le réalisme, c'est-à-dire le culte du laid, de l'ignoble, du tortu, du goîtreux, du cagou, du truand, de la guenille graisseuse et purulente, de la peau squammeuse, de la chevelure non défrichée ; le réalisme, c'est-à-dire l'exclusion de l'âme au profit des instincts de la bête, l'extinction de l'étincelle divine sur la figure humaine au profit des

livides lueurs du crétinisme et de l'abrutissement du gâteux; le réalisme, disons-nous..., parmi lesquels nous sommes forcés de compter M. De Groux. » Victor Joly, qui écrivait dans le *Sancho* ces belles phrases à propos du Salon de 1857, ne s'apercevait point que, pas plus qu'il ne ressemblait à Millet, De Groux ne pouvait ressembler à Courbet, le peintre essentiellement robuste et bien portant, le peintre de la nature matérielle, brutale, panthéiste.

Mais on n'y regardait pas de si près; un ordre d'idées nouveau, inattendu, entrait dans la peinture, et cela dérangeait naturellement les habitudes. Courbet en France, De Groux en Belgique, étaient accueillis par les romantiques exactement de la même façon que les romantiques avaient été accueillis par les classiques, vingt-cinq ans auparavant. Rien n'est plus édifiant que cette similitude parfaite d'accusations : — « Le romantisme, » disait en 1827 le *Journal des artistes*, organe du classicisme, « est une école qui a résolu de détrôner le beau, de substituer la nature commune à la nature choisie, de mettre des à peu près de forme et

de couleur à la place de l'imitation exacte des objets, enfin de remplacer la noblesse et le caractère par l'ignoble, moins difficile à atteindre, et par le vague, le négligé, qui ne demandent aucune étude. » Le critique Delécluze appelait en 1822 le *Dante* de Delacroix « une *tartouillade* » ; Victor Joly appelait en 1857 les œuvres de Courbet et de De Groux « des cauchemars artistiques, peints avec un balai de gadouard ayant pour palette le pavé fangeux du ruisseau ou les parois fétides d'une tinette marquée au chiffre de M. Domange. »

Quelle horreur, en effet! Et quelle audace s'emparait donc des artistes! Jusqu'alors ils n'avaient promené le public que dans un monde de fantaisies poétiques, historiques ou célestes qu'il fallait croire sur parole et qu'on admirait de bonne foi. Tout à coup des audacieux arrivaient, sans crier gare, et se mettaient à vouloir prouver qu'il y avait, autre part que dans l'histoire et dans la légende, des sujets d'émotion et de pittoresque. Où prenaient-ils les leurs? Dans la rue, dans les champs, dans les intérieurs des maisons modernes, sous leurs

yeux, à leurs côtés, partout. C'était affreux. Aussi vous pensez bien quelles clameurs indignées s'élevaient, de toutes parts, autour d'eux. « La littérature, a dit Emile Zola, ne se renouvelle que par les forts. » Cela est vrai aussi pour les arts plastiques. Courbet était un fort; avec tous ses défauts mêlés à toutes ses qualités, il renouvelait la peinture de fond en comble. Et comme il avait de nombreuses relations à Bruxelles, il y exposa.

Voici un échantillon de l'accueil qui fut fait à ses œuvres : « Nous nous souvenons encore, s'écriait Victor Joly, de l'ébahissement, mêlé d'horreur et de dégoût, qui se manifesta dans le public lors de l'exhibition des *Casseurs de pierres* et des affreuses rustaudes offertes par M. Courbet à l'admiration de la foule. Jamais on n'avait caressé avec autant d'amour le soulier frotté et ranci, la culotte crénelée, le haillon maculé; jamais Rubens, dans ses jours de verve charnelle, n'avait osé montrer des croupes aussi monstrueuses que celles des Philis de M. Courbet, étalant, devant un public effaré, des formes opulentes et invraisemblables.

Et tandis que les gens de goût se bouchaient le nez, que les bourgeois restaient ahuris d'étonnement et se scandalisaient de ces horreurs systématiques, il se trouvait une école élevée par M. Courbet dans l'admiration de la gale, de la crasse, de la guenille, de la Goton fessue, et ces infortunés prêchaient dans les salons, dans les théâtres, dans les cafés, dans les journaux, l'avénement d'un Messie artistique qui venait glorifier le sabot et montrer tout ce que nous avions coudoyé de poésie insoupçonnée en dédaignant, comme nous l'avions fait jusqu'à M. Courbet, les grâces et le sentiment des vachères constellées de bouse de vache, la pensée des casseurs de pierres, la distinction des équarrisseurs de Montfaucon et des *mariniers* du lac de la Villette. »

C'est à la tête de cette « petite école » dont le critique du *Sancho* parlait avec tant d'épouvante que se trouvait Degroux. Bien que, contrairement au reproche injuste qu'on lui faisait, il se gardât d'imiter servilement les apôtres du *réalisme*, il est certain, pourtant, que l'apparition soudaine dans l'art d'une note nouvelle, dont

la puissance était sa vérité et sa naïveté mêmes, dut avoir sur le talent de Degroux une influence considérable, qui l'aida à se révéler.

Quoi qu'il en soit, sa personnalité resta intacte, et c'est cela même qui a fait de lui une des figures les plus originales de notre temps. Degroux était aussi élève de Navez : on ne s'en douterait guère. Leys et son école ont laissé sur lui des empreintes autrement profondes, que l'on retrouve dans le sentiment de ses scènes populaires comme dans la couleur et le dessin de ses toiles historiques.

Celles-ci ne viennent qu'en seconde ligne dans l'œuvre de Degroux ; les scènes populaires y tiennent la place importante : elles nous donnent des misères de la classe pauvre un tableau navrant tel que jamais avant lui on n'eût osé tenté de le faire, naïf et déchirant dans sa poignante sincérité, suintant les larmes, tout plein de guenilles et de souffrances, avec des visages pâlis par la faim, des membres amaigris, des petites mains d'enfants bleuies par le froid, et, à côté de cela, la stupidité farouche de malheureux abétis par la religiosité,

croyant aux guérisons miraculeuses et assiégeant les madones de prières, d'ex-voto et de béquilles. L'*Ivrogne*, la *Rixe au cabaret*, le *Pèlerinage de Dieghem* sont, comme la plupart, dans cette note mélancolique et sombre, d'un réalisme en quelque sorte purifié par la sensation d'une âme profondément et vivement émue, disant avec simplicité ce qui l'a impressionnée et arrivant ainsi, sans plaidoyer ni déclamation, à une rare éloquence.

Dans ces tableaux navrants et noyés d'amertume, ce n'est pas le beau peuple, le peuple rude, fort, travailleur, qui s'agite; c'est le peuple misérable et fanatique. Degroux n'eût pas compris le premier; il a compris le second, et ce qui fait son mérite, c'est qu'il l'a rendu sans exagération, tel qu'il le regardait à travers son tempérament à lui, avec sympathie plutôt qu'avec colère.

« Que nous donne M. Degroux? » s'écriait le *Sancho* en 1857. « Du laid, bête et ignoble, sans passion, sans pensée, des sabouleux, des francs-mitoux, traités dans les tons les plus sordides, les plus éteints et les plus *ca-*

nailles de la palette. Qui peut s'intéresser à ces hideux maroufles, que M. Degroux semble affectionner par-dessus tout? Qui voudrait cohabiter huit jours avec ses figures sur lesquelles le crétinisme a laissé sa hideuse empreinte? » Sans le savoir, le *Sancho* faisait là de Degroux le plus beau et le plus juste des éloges.

Wiertz a peint, lui aussi, et à peu près à la même époque, des scènes de sanglots et de misères : l'*Enfant brûlé*, — l'*Inhumation précipitée*, — *Faim*, *folie*, *crime*, — trois pages présentes à la mémoire de tous. Mais combien ces pages-là sont inférieures aux pages simples et touchantes de Degroux! Combien le drame, qui chez elles est poussé au mélodrame et à l'horrible, est moins vrai et moins empoignant!

Avec tout ce qui lui manquait de science du dessin et d'intensité du coloris, Degroux, par sa personnalité puissante qui le distingue de tous les peintres contemporains avec lesquels on pourrait même lui trouver certaines affinités, et qui tient si bien et si indubitablement

au caractère de la race flamande, Degroux, dis-je, restera l'une des physionomies les plus intéressantes de l'art belge depuis 1830, et je ne crois pas que l'avenir amoindrira sa renommée ; au contraire, cette renommée, il ne l'a conquise vraiment qu'après sa mort, ainsi qu'il arrive à tous les talents sincères qui apportent quelque chose de nouveau, d'inaccoutumé aux yeux paresseux et sceptiques de la foule.

IX

L'influence de Degroux, unie à celle de Courbet et de Millet, a été décisive sur les destinées de l'école belge dans la seconde moitié des cinquante premières années de l'autonomie nationale. Et alors on vit s'engager cette nouvelle lutte, la lutte du réalisme naissant contre le romantisme et, peu à peu aussi, comme conséquence extrême, de la modernité contre la peinture d'histoire. Comme la plupart des réac-

tions, la réaction réaliste fut peut-être excessive dans ses commencements. Mais il est certain qu'elle aida victorieusement nos artistes à secouer un joug qui les faisait souffrir et à les ramener aux sources du vieil art flamand pendant trop longtemps méconnues, à ce *naturalisme* sain et vigoureux qui est l'essence même des arts plastiques et qui, ainsi que son nom d'ailleurs l'indique, est la nature elle-même, « vue à travers le tempérament » de celui qui l'observe, et non, ainsi que s'obstinent à y voir quelques imbéciles ignorants, la recherche et la copie servile de ce qui est laid, ignoble et trivial.

Modernité, naturalisme, — ces deux mots, qu'on a beaucoup mis en avant, expriment en quelque sorte la même idée, considérée sous deux aspects différents. Celle-ci s'occupe spécialement des choses; la modernité s'occupe des hommes et des faits; on l'a mise en opposition avec la peinture d'histoire ; on lui a donné pour rôle d'interpréter les événements de la vie contemporaine, publique et privée, ses passions, ses mœurs, ses habitudes.

Il y a là une grave question, qui n'est pas encore résolue. Au premier abord, il semble que rien ne soit plus facile que de faire de la modernité ; il suffit de regarder autour de soi et peindre ce que l'on a vu. Or, jusqu'à présent, je ne connais pas un seul tableau qui soit l'expression complète et brillante d'une scène quelconque, bien humaine et bien caractéristique, de la vie moderne.

La campagne, le peuple ont quelquefois inspiré des œuvres sincères et robustes. Nous avons vu à quelle émotion vraie a su atteindre Charles Degroux. Un autre, Alexandre Struys, a peint avec plus ou moins de bonheur des sujets analogues. Seulement, il donne à ses personnages et à ses scènes une importance que Degroux même ne donnait pas aux siens ; ils ne les valent pourtant pas : on y sent plus la volonté que le cœur, le travail que l'émotion. Au reste, beaucoup de talent. Meunier a étudié aussi le peuple, et il a mis dans ses études un accent personnel à qui il ne manque que d'être traduit par un pinceau plus vif et une palette plus brillante. Un autre, Hennebicq, a peint des

Travailleurs de la campagne romaine, — une page forte, très-juste, supérieure à tout ce que son auteur a fait, avant et depuis, dans le domaine de l'histoire.

Cette préoccupation de la nature étudiée de près, non plus avec l'imagination et le souvenir, mais avec les yeux et le cœur, ce retour opiniâtre aux traditions de l'art flamand et néerlandais, nous les voyons gagner chaque jour du terrain, — quelquefois même, il faut l'avouer, aux dépens de l'invention et de l'élévation des idées : car les anciens avaient une connaissance du « métier » et avec cela une force d'originalité, de vie et de pensée que nos contemporains ne possèdent pas toujours. Mellery, après avoir longtemps couru après l'inspiration, a fait une grande et remarquable toile, — malheureusement incolore, on ne sait trop pourquoi, — l'*Abolition des octrois;* Émile Charlet est remonté directement au Rembrandt des *Syndics* dans son groupe de portraits quasi-historiques, les *Blessés de Septembre;* Émile Sacré a fait à peu près de même dans son trio de *Juges*. L'ancien tem-

pérament, de toutes parts, reprend le dessus.

Tout cela est, indubitablement, très-caractérisque. Mais le monde moderne, le monde de chaque jour, le nôtre, celui où nous vivons, n'a pas encore trouvé un interprète.

Ce qui a pu être fait pour les classes populaires, étudiées dans leurs milieux respectifs, avec leurs labeurs, leurs souffrances, leurs joies, comme on étudiait jadis les grands seigneurs et les nobles dames, il semble qu'on ne sache point le faire pour les classes moyennes et riches de la société mondaine, et que la difficulté soit ici beaucoup plus grave à surmonter. Et, de fait, cela est ainsi. Pourquoi? Pour toutes sortes de raisons. Les sujets semblent plus rares; le champ d'investigation est moins vaste et moins varié; on craint, dirait-on, de mettre en scène les passions et les sentiments des gens d'aujourd'hui, comme on met en scène ceux des gens du passé; — et puis, il y a la grande question du costume moderne, qui est déclaré absolument contraire au pittoresque artistique. Sans doute, les pourpoints de velours, les hauts de chausses, les toques empanachées

et les cuirasses sont plus pittoresques que nos pantalons, nos chapeaux de soie et nos paletots; mais de là à prétendre qu'ils sont impossibles à peindre et qu'on n'en peut, avec quelque habileté, tirer aucun effet, il y a loin. Cette question du costume moderne revient régulièrement au jour, à toutes les époques; au dix-huitième siècle, quand les hommes portaient l'habit brodé, les bas de soie, les culottes courtes, la perruque à rubans et l'épée au côté, on s'écriait aussi que cela était anti-artistique, « mesquin, barbare et de mauvais goût », — une véritable « friperie ». — « Il n'y a point de tableau de grand maître, écrivait Diderot à propos du Salon de 1767, qu'on ne dégradât en habillant les personnages, en les coiffant à la française, quelque bien peint, quelque bien composé qu'il fût d'ailleurs. On dirait que de grands événements, de grandes actions ne soient pas faits pour un peuple aussi bizarrement vêtu, et que les hommes dont l'habit est si guinguet ne puissent avoir de grands intérêts à démêler. Il ne fait bien qu'aux marionnettes... On n'imaginerait jamais un grain de cervelle

dans toutes ces têtes-là. Pour moi, plus je les regarderais, plus je leur verrais de petites ficelles attachées au haut de leurs têtes... » Et Diderot allait même plus loin que nous : — « Si nos peintres et nos sculpteurs étaient forcés désormais de puiser leurs sujets dans l'histoire de France moderne, la peinture et la sculpture s'en iraient bientôt en décadence. »

A vrai dire, le costume moderne, si affreux qu'on veuille bien le dire, peut être traité en peinture, pourvu qu'on sache le faire : tout est là ; et s'il n'a pas encore inspiré jusqu'à présent beaucoup d'œuvres importantes, c'est bien moins sa propre faute que celle des artistes, qui ne l'ont pas étudié, bien qu'ils le portent journellement. J'accorde qu'il ne soit pas favorable à des sujets sans mouvement, sans action et sans variété; mais là où il s'agit d'exprimer une passion, je ne vois pas pourquoi une redingote serait plus déplacée qu'un juste-au-corps.

Des peintres, en France, l'ont fort bien compris, — Gervex, entre autres. Chez nous, l'*Aube*

d'Hermans a été une démonstration à peu près concluante du même fait. Puis, il y a le costume féminin, qui en aucun temps n'a été aussi coquet, aussi varié, aussi « pittoresque. » Et la preuve que l'absence d'œuvres modernes tient, comme je le disais tout à l'heure, presque exclusivement à l'inhabileté des artistes, c'est que, même dans la petite peinture de genre, dans ces petites toiles où la femme contemporaine joue un rôle assidu et se livre à l'éternelle occupation du cachetage, du décachetage, de la réception ou de la rédaction d'une lettre, presque toujours ces ravissantes toilettes sont interprétées avec une lourdeur et une inintelligence remarquables; ce ne sont pas des femmes qu'on nous présente, ce sont des mannequins et des poupées mal fagotées. Jusqu'à présent, nous n'avons encore eu que deux peintres qui comprissent la femme moderne et en rendissent l'esprit : — Alfred Stevens et Charles Hermans.

Stevens avait commencé, comme presque tous les autres, par des fantaisies romantiques,

sombres, qui promettaient tout autre chose que ce qu'il a donné. Les *Bourgeois et manants trouvant à la pointe du jour le cadavre d'un seigneur*, exposés en 1850, avaient suivi un *Matin du mercredi des Cendres*, d'aspect noir et lugubre, mêlé d'intentions spirituelles, et précédé de deux ou trois ans le *Découragement de l'artiste*, l'*Assassinat* et l'*Amour de l'or*, où dominait la note sentimentale et philosophique des peintres de l'école de Roqueplan, dont Stevens avait été l'élève après avoir suivi, pendant quelque temps, les leçons de Navez. Subitement il changea son genre et sa manière, dit adieu au romantisme, à l'histoire et à la philosophie morale, et aborda le monde intime, les intérieurs calmes, les solitudes de boudoirs et de salons, qu'il n'a plus quittés depuis. Il en est venu ainsi peu à peu à éliminer de ses tableaux les personnages mâles pour n'y laisser trôner, sans rivalité ni partage, que les représentants du sexe faible ; son champ d'observation s'est nécessairement restreint aussi ; mais il a pu en même temps mieux concentrer toutes ses forces, toute son

étude sur cet « éternel petit poème » qu'on appelle la femme et dont il a chanté les strophes légères avec une incomparable virtuosité.

A vrai dire, c'est de la peinture de genre, d'où est bannie toute action et même toute passion; mais cette peinture de genre est d'une qualité spéciale, en ce sens que, si elle n'est ni composée, ni mouvementée, elle nous donne en revanche le sentiment, l'esprit, le caractère exact de ce qu'elle représente, et elle nous les donne surtout par l'exécution, qui est d'une habileté merveilleuse, unie à une finesse de coloration véritablement exquise. Par sa couleur et par sa facture, Stevens est bien flamand, ou, pour mieux dire, il est néerlandais : il remonte en droite ligne aux « petits maîtres » hollandais du dix-septième siècle, les meilleurs, ceux qui ont su joindre à l'art de peindre des étoffes de soie et de velours, l'art plus difficile de donner aux délicieuses héroïnes de leurs inventions charmantes l'animation et la vie. Par ses sujets, Stevens est essentiellement parisien; c'est la Parisienne qu'il met en scène, qu'il habille, qu'il déshabille, dont il connaît tous les

ressorts et toutes les allures. Et encore, cette Parisienne est-elle généralement d'une catégorie particulière, — moins grande dame que petite dame, et appartenant à cette classe de mondaines dans laquelle on ne sait trop distinguer, pour parler comme Dumas, la « femme de foyer » de la « femme de rue. »

Charles Hermans, beaucoup plus jeune, a traité aussi la femme moderne, mais à un point de vue moins exclusif que celui de Stevens. Dès ses débuts, il a pris place à la tête de cette jeune école belge qui s'est formée il y a une quinzaine d'années et que l'on a beaucoup raillée en rappelant « l'école du gris. » Avant elle, la vieille réputation de la peinture flamande voulait que cette peinture fût éternellement éclatante, avec des rouges et des bleus vifs, comme si le coloris consiste seulement dans l'emploi de tons crus et vibrants, sans finesse ni harmonie. On est revenu de cette erreur, — non sans peine cependant, — et l'on a reconnu que ce *gris*, tant conspué d'abord, est, pourvu qu'il ne soit pas exagéré, une coloration absolument propre au pays flamand et à son atmosphère

délicate, chargée de brouillards et de brumes.

La jeune école s'est faite aussi la championne de la modernité, opposée à la peinture d'histoire, — dont nous parlerons plus loin, — et Hermans en est devenu immédiatement l'un des plus fermes soutiens. Il l'a étudiée sous des aspects variés et nouveaux, ayant une signification même morale, comme l'*Aube*, ou une physionomie caractéristique, comme les *Conscrits* et le *Bal masqué*. Tandis que d'autres s'en tenaient au « morceau » et à la « fantaisie », sans produire d'œuvres d'ensemble et plus ou moins complètes, il a abordé de front, non dans ses côtés passionnels, mais dans ses côtés pittoresques, cette modernité que l'on déclarait auparavant inabordable et impossible. En ce sens, Hermans a été peut-être le premier de ceux qui l'ont osé, même en France; le *Rolla* et le *Retour du bal* de Gervex, qui possède avec l'artiste belge une affinité de talent très-curieuse, sont postérieurs de date à l'*Aube*, et, malgré leur importance, appartiennent par leurs sujets plus étroitement qu'elle à la peinture de genre proprement dite; le *Souvenir de*

la nuit du 1 a, seul, une portée plus élevée.

Dans tout cela, la femme joue un rôle important, sans que celui de l'homme soit cependant annihilé. Hermans a rendu, avec un extrême bonheur de crayon et de brosse, la coquetterie gracieuse et abandonnée de cet être capricieux que M. de Girardin appelait notre égale ; il a mis à l'interpréter autant de distinction et de charme qu'il avait mis d'esprit à interpréter, au commencement de sa carrière artistique, les moines et les capucins. Robes pour robes, il a bien fait de s'en tenir décidément aux premières.

Ici vient se placer, modestement, un certain nombre d'artistes qui ont adopté un genre mixte entre la peinture de genre et la modernité. Plusieurs d'entre eux le cultivent seulement pour se reposer ou pour se distraire de la peinture d'histoire. La fantaisie est maîtresse absolue de leurs inspirations ; — et, par fantaisie, j'entends cet affranchissement de toute convention, joint à la nécessité matérielle de faire des tableaux *vendables*, qui éloigne instinctivement

les artistes d'aujourd'hui de la peinture d'histoire et les pousse de préférence vers des sujets plus modernes, le « genre », les fragments, la fantaisie enfin, pour lesquels il faut moins d'invention, moins d'étude et qui sont aussi beaucoup mieux d'accord avec la nature de la race flamande, amoureuse de tout ce qui est la sincérité et la vie. La *Vocation* — un simple portrait d'enfant — de Cluysenaar a valu à son auteur plus de succès que ne lui en ont valu ses toiles historiques et décoratives; les fraîches impressions de campagne, étoilées de gracieuses figures féminines, de Van Camp n'ont pas été oubliées pour sa *Mort de Marie de Bourgogne*, où pourtant le sentiment de la nature dominait très-curieusement le sujet, qui n'était, à vrai dire, qu'un paysage peuplé de personnages. Et c'est la même direction que paraissent vouloir suivre, à leur tour, les nouveaux venus — ceux dont les débuts font augurer un avenir fécond, — Vanaise, Seldrayers, De Lalaing, Fréderic.

A côté de ceux-là, — qu'on pourrait appeler les éclectiques, — trois ou quatre noms

s'imposent par un culte plus assidu et plus exclusif de la fantaisie moderne, s'il m'est permis de donner ce nom à cette espèce de milieu entre la modernité et la peinture de genre : Agneessens, le mieux doué peut-être de tous les peintres de la jeune école belge, sous le rapport du sens artistique, de l'élévation intellectuelle, de la compréhension large et puissante d'une œuvre, et à qui il n'a manqué encore que de pouvoir s'affirmer dans une page complète, importante, autrement que dans des portraits et des études fragmentaires, d'ailleurs éminemment personnels, jamais banals, et empreints toujours d'un cachet d'exquise distinction ; — puis Smits, un flamand armé de la palette d'un Vénitien, très-distingué et très-personnel aussi, ne dédaignant pas l'allégorie (sa *Marche des Saisons* du Musée a beaucoup de mérite), inégal souvent et péchant parfois par le dessin ; — Verdeyen, un dessinateur, lui, amoureux des élégances voluptueuses et des printemps de la femme, qu'il interprète avec un coloris clair, allumé de sourires. Autant de fournisseurs de « documents hu-

mains », dirait Zola. Mais ces documents ne sont pas encore de l'humanité.

Du reste, ce qui manque à la plupart des peintres belges, il faut bien l'avouer, c'est le savoir-faire, c'est la connaissance non-seulement de l'homme lui-même, en temps qu'être moral, mais de leur métier même. Il règne à ce sujet un préjugé curieux qui consiste à leur attribuer une habileté d'exécution qu'ils sont fort loin de posséder. Beaucoup savent peindre; très-peu savent dessiner : moins encore comprennent l'esprit, le caractère, le je ne sais quoi de vivant des personnages qu'ils mettent en scène. Il y a là un mal évident, qui réclame un remède nécessaire. Et la preuve, c'est qu'un tas de peintres, habiles à reproduire un coin de paysage ou une botte de radis, sont tout à fait incapables de donner une allure quelconque, bien naturelle, à un modèle vêtu à la moderne, surtout si ce modèle est une femme. Ah ! décidément, la modernité n'est pas si aisée qu'on le pense.

Qui nous donnera enfin l'œuvre rêvée, — la première? Est-elle donc si impossible, cette

œuvre-là, celle qui doit exprimer nos sensations, nos idées, nous-mêmes? Et jusqu'à quandrestera-t-il prouvé qu'il est plus facile de mettre en scène des hommes du quinzième siècle, que nous n'avons jamais vus, que des hommes du dix-neuvième, que nous coudoyons tous les jours?

X

A la faveur du mouvement nouveau, les écoles, avec leurs dogmes et leurs doctrines, se sont peu à peu dispersées pour faire place à l'éclosion libre des personnalités. La peinture anecdotique, qui découpe l'histoire en petites tranches et n'en considère que le côté mesquin et accidentel, perd chaque jour de son crédit; c'est de la véritable peinture de genre que font les Vander Ouderaa, les Ooms, que nous avons cités déjà, — tous praticiens habiles, virtuoses de la palette, amoureux du détail et de l'exécution soignée.

Mais, en même temps, la véritable « peinture d'histoire, » au sujet de laquelle on a beaucoup discuté, et même beaucoup disputé, devient aussi plus rare. Les erreurs du romantisme ont fait comprendre qu'elle ne consiste pas seulement dans le bagage théâtral des costumes, mais dans quelque chose de plus élevé et de plus grand qui est de tous les temps et de toutes les époques, dans l'expression des passions et des sentiments de l'humanité. Une œuvre où ces passions, où ces sentiments sont exprimés suivant les lois générales de la nature humaine, peut sans aucun doute avoir la vie et la beauté, quels que soient les personnages et le lieu de la scène. C'est ainsi que Delacroix, dans ses interprétations de l'histoire, si puissantes, si personnelles, a pu s'élever au-dessus de tous les autres. Et chez nous, qu'est-ce qui a fait le succès et la force de certaines toiles historiques, les *Têtes coupées* de Gallait, le *Van der Goes* d'Emile Wauters, pour ne citer que celles-là, si ce n'est le sentiment vrai, la situation poignante qui les avaient inspirées et qui, pour être compris, n'exigeaient ni les commentaires

d'un catalogue, ni l'étiquette d'un nom quelconque de héros?

Seulement, pour exprimer cela avec force et avec vérité, il faut des conditions de talent et d'intelligence que la plupart de nos artistes ne possèdent pas toujours ; ce n'est pas avec un esprit peu cultivé, ne connaissant que le côté matériel et pratique de l'art, et fermé à toutes ses autres manifestations, qu'ils peuvent être capables d'enfanter de telles œuvres.

Ce talent et cette intelligence n'ont pas manqué à Emile Wauters, dont nous venons de citer le nom, en passant; et c'est précisément à cela qu'il doit d'être, à cette heure, une des rares individualités artistiques de notre école de peinture. Formé à l'atelier de Jean Portaels, cet atelier célèbre et indépendant dont nous avons parlé plus haut, Wauters débutait en 1869 par un *Charles le Téméraire à la bataille d'Hastings* qui dénota tout de suite une brosse d'une allure originale. En 1872, à peine âgé de vingt-six ans, il s'affirmait par un coup d'éclat, la *Folie de Hugues Van der Goes*, à coup sûr une des œuvres les plus com-

plètes qui aient paru en Belgique depuis 1830. Il ne s'est pas tenu absolument, depuis lors, au genre historique. En même temps que d'autres toiles importantes, d'un style élevé et d'un coloris puissant, — la *Marie de Bourgogne* et le *Jean IV* qui ornent l'escalier des Lions, à l'hôtel de ville de Bruxelles, — et surtout après elles, Wauters a, un beau jour, éclairé sa palette d'une lumière plus vibrante et élargi jusqu'à l'excès son exécution déjà très-prime-sautière, dans une série de portraits où, avec les conditions nécessaires du genre, s'épanouissaient des qualités de composition, de style et de caractère qu'on n'avait pas encore données chez nous au portrait et qui rappelaient la façon superbe dont le comprenaient et le traitaient jadis les maîtres, Frans Hals, Velasquez, Gainsborough.

Les tableaux d'histoire de Wauters inaugurent, pourrait-on dire, une ère nouvelle pour ce genre de peinture, voué successivement, comme nous l'avons vu, au classicisme, au romantisme et au néo-gothique. On y voit en quelque sorte le passé s'éclairer de la lumière du

présent, c'est-à-dire de la réalité immuable. Les détails archéologiques y cèdent le pas à l'observation de la nature, à l'expression des passions humaines, éternellement vivantes ; — les costumes ne font rien à l'affaire, pourvu que l'action et le sentiment soient justes. On trouvera peut-être ailleurs, par exemple chez Leys, une préoccupation plus vive de la soi-disant couleur et de la physionomie supposée des temps passés ; chez Wauters, cette préoccupation disparaît : les personnages n'ont pas la mine et l'aspect que nous ont laissés d'eux les parchemins et les miniatures du temps, mais ils vivent, — ce qui vaut cent fois mieux ; ce sont des gens d'aujourd'hui, de demain, que chacun de nous peut coudoyer et qui n'ont pas moins pour cela le caractère de la race flamande, que Wauters possède du reste lui-même, dans sa couleur et dans son talent, d'une façon très-accentuée.

Ce qui lui manque, malheureusement, ce qui sans doute lui manquera toujours, car on ne commande pas à son tempérament, c'est la chaleur, l'émotion, l'emportement irrésistible

des œuvres géniales. La correction ne va pas toujours chez lui sans quelque froideur; ses compositions, qui ont tant de distinction et de style, sont — peut-être à cause de cela même — ordinairement un peu froides; je ne sais plus qui l'a dit, fort sensément : ce seraient des chefs-d'œuvre si elles avaient la flamme.

En revanche, comme conséquence heureuse de ce défaut, il y a peu de nos artistes qui aient la vue aussi juste que lui, qui aient la brosse aussi libre, aussi sûre d'elle-même, et qui unisse, autant qu'il sait le faire, à un coloris fin et savoureux, une connaissance profonde du dessin. La facilité avec laquelle il a franchi tout de suite et presque sans efforts les degrés du succès lui a fait beaucoup d'envieux; mais c'est assurément là une preuve de force. Si l'arbre a porté des fruits avec tant de rapidité, il n'y a pas à craindre qu'il ne se développe plus; au contraire, c'est précisément dans ces développements futurs que l'on peut espérer, — et déjà, à l'heure qu'il est, les espérances ont commencé à se réaliser.

La peinture d'histoire ne met pas toujours — (certaines toiles historiques de Wauters en sont un exemple récent) — directement en jeu les passions humaines. Souvent elle se borne à rappeler certains événements mémorables, qui parlent aux yeux et à l'esprit moins qu'ils ne parlent au cœur. Ainsi considérée, elle ne doit pas non plus, à notre avis, être reniée; seulement alors, il convient qu'elle reste purement décorative, et alors aussi c'est de ses qualités de composition, de style, d'exécution qu'elle tirera son principal mérite.

L'art officiel peut, en ce sens, être utile et justifier sa mission; il a donné à plusieurs artistes belges l'occasion de produire, dans cet ordre d'idées, des œuvres de mérite : celles de Cluysenaar à l'université de Gand, de Guffens et de Swerts à Anvers, à Courtrai et à Saint-Nicolas, et de Pauwels à Ypres, — sans compter plusieurs tableaux sans destination déterminée, comme le *Henri IV à Canossa* de Cluysenaar, conçus évidemment dans un caractère décoratif très-accentué.

Du reste, par sa nature même, l'art pictural

s'accommode de tout ce qui peut prêter aux effets de couleur et de mise en scène ; il s'adresse aux yeux avant même de s'adresser à l'âme. Ces effets-là, les scènes de la vie contemporaine ne pourront jamais les lui offrir aussi nombreux et aussi riches que les scènes de la vie passée, et il serait vraiment cruel de l'en priver. Les maîtres anciens, quand ils peignaient l'histoire, l'allégorie, la mythologie, le savaient bien, eux. Non-seulement Michel-Ange dans la chapelle Sixtine, mais Raphaël dans ses *Camere* et dans la Farnésine, Paul Véronèse, Jules Romain, le Poussin et, plus que tous les autres, Rubens se sont toujours préoccupés avant tout, dans leurs sujets et dans leur exécution, de ces conditions particulières d'effet décoratif.

Et quand je parle des sujets historiques et mythologiques, j'entends parler aussi des sujets religieux, qui, eux surtout, ne sauraient plus, de nos jours, être traités différemment. Quand les peintres gothiques racontaient, avec la naïveté et le fini que l'on sait, l'histoire et les légendes saintes, ils étaient tout imprégnés du sentiment

qui les inspirait; ils étaient le reflet vivant de la société ecclésiastique où ils vivaient; et leurs tableaux exprimaient si bien les idées courantes, qu'ils les peignaient avec la mise en scène et les costumes de leur époque, sans que cela parût aucunement les choquer; ils faisaient du mysticisme et du naturalisme, tout ensemble. Mais cela ne dura point, et, bien que la société ecclésiastique régnât encore sur les esprits, ce n'est certainement plus la foi seule qui faisait naître les madones du Perugin, de Raphaël et du Titien, moins encore celles d'Holbein, de Rubens et de Van Dyck : un autre sentiment, plus raffiné, plus matériel, les éclaire; ces madones-là sont femmes, et l'on voit sur leurs traits resplendir l'idéal de beauté terrestre dont les peintres étaient épris.

A plus forte raison, aujourd'hui que le clergé, abaissant les esprits, ne sait plus ni inspirer de grandes pensées, ni les comprendre, je doute que le sentiment religieux soit encore assez pur et assez élevé pour produire, seul, des chefs-d'œuvre. Les tableaux d'Alexandre Thomas confirment cette opinion.

On a essayé de remplacer ce sentiment religieux par un sentiment plus moderne. On s'est dit qu'il fallait placer les héros de la Bible dans leur véritable milieu, en faire des hommes de leur pays, des hommes d'aujourd'hui, et ramener enfin les scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament à l'expression de la réalité pittoresque. C'est ce que Verlat s'est proposé de faire. Il s'est transporté en Orient, et il a peint l'histoire de Jésus sur les lieux mêmes. L'intention était excellente et il a fait preuve de beaucoup de savoir et d'intelligence. Seulement ses tableaux religieux ne sont plus des tableaux religieux, précisément parce que le caractère mystique, supra-naturel leur manque. Or, sans ce caractère-là, que les gothiques avaient su si bien comprendre, point de peinture religieuse. La légende a fait son temps, et il n'y a pas lieu de reprocher aux artistes d'aujourd'hui de ne pas savoir la ressusciter, Dieu merci.

Verlat est certainement un des artistes les plus féconds de l'école belge; c'est un tempérament. Il a essayé de tous les genres, sans s'attacher spécialement à aucun. D'abord fort cons-

pué par les partisans de l'art « spiritualiste » dont Gallait était le chef, accusé de « matérialisme » avec tous ses collègues d'Anvers, sans distinction, il a bravement continué son chemin et n'a rien négligé pour faire parler de lui. Tour à tour peintre d'histoire (le Musée moderne possède de lui une *Prise de Jérusalem par les croisés*, pleine de mouvement), peintre de portraits, peintre ethnographique, peintre de genre, peintre religieux, il a réussi à remporter dans tous d'honorables succès; mais il n'en a jamais obtenu de plus constants et de plus sérieux que ceux qu'il a eus comme peintre d'animaux. Il est certain que, si peu flatteur que cela soit pour notre sexe, les animaux sont beaucoup plus favorables au talent de Verlat que les personnes raisonnables. Verlat s'est fait une vraie spécialité, et une spécialité charmante, par ses fantaisies simiesques, si amusantes et si drôles. Ses portraits de chiens, ses combats de lions et de buffles sont superbes. On pourrait dire, en rééditant un mot déjà ancien, qu'il n'a vraiment de l'esprit que lorsqu'il fait la bête. Ses études peintes en Orient sont

toutes pleines de talent, et elles laisseraient peu à désirer si elles n'étaient si dures et si sèches de modelé et de dessin; la chaleur de ce sol, l'éclat de ce ciel, toute cette atmosphère brûlante devraient faire vibrer les objets, les envelopper, les baigner tout entiers; ils devraient se refléter dans les ombres, les éclairer; — et, au lieu de cela, les ombres sont noires, sans lumière et sans vibration. Verlat a grossi la liste des peintres — et ils sont nombreux — qui ont peint ces contrées-là sans en rapporter une impression absolument exacte. Tous se contredisent. Qui a raison? Cette nouvelle et véritable question d'Orient ne semble pas près d'être résolue.

Par sa fécondité et son activité incessante, Verlat a du moins donné des preuves d'une volonté, d'un amour de l'art que bien peu d'artistes belges, de leur nature peu entreprenants, ont données jusqu'ici. Et c'est là encore un mérite, plus grand qu'on ne serait tenté de le croire à première vue. En ce temps de prosaïsme forcé où nous vivons, ce ne sont pas seulement les difficultés morales qui arrêtent les artistes dans

leurs entreprises, ce sont aussi les difficultés matérielles; un tableau doit être vendu : voilà le but, hélas! nécessaire, de toute œuvre d'art aujourd'hui ; si l'on n'a point la quasi-certitude de la vendre, on y renonce. Les premières ardeurs de la jeunesse, l'atmosphère encore toute chaude des académies inspirent seules les dévouements désintéressés; mais bientôt après, c'est à un art moins compliqué, plus productif, plus sincère parfois, que l'on a recours. Hennebicq, après sa *Messaline*, a peint ses *Travailleurs de la campagne romaine*, qui sont au Musée; Van Severdonck a trouvé dans ses scènes de cavalerie des inspirations plus heureuses que dans ses scènes historiques, le *Dante*, l'*Arrestation d'Agneessens*, etc.; Van Camp a mieux réussi ses fraîches études de plein air que sa *Marie de Bourgogne*, du Musée; Van Biesbroeck, Van Keirsbilck, Van den Bussche se reposent aussi de l'histoire dans la modernité, comme Van Beers qui mêle agréablement à ses pittoresques et originales interprétations du passé, — *Charles-Quint enfant*, la *Mort de Van Arte-*

velde, etc., — de fines et coquettes fantaisies parisiennes, le *Rendez-vous au bois*, le *Soir d'été*, et une quantité de fantaisies sans importance, qui sont des merveilles d'exécution patiente. Car Van Beers est surtout un exécutant, un exécutant auquel il a manqué jusqu'à ce jour une volonté ferme et un tempérament solide. Tout jeune encore, nul, parmi nos jeunes artistes, n'a donné autant de promesses que lui, voire même autant de preuves d'un talent éparpillé sur toutes sortes de sujets, graves ou légers, ne se reposant sur rien, courant de ci de là, intéressant la foule, forçant l'attention par une souplesse et une dextérité de pinceau sans pareilles, et, en somme, absolument insaisissable.

Presque tous se sont occupés du portrait, et quelques-uns, — De Winne, Van Havermaet, Sibert, Nisen, — l'ont cultivé spécialement. De ces spécialistes, le plus unanimement et le plus justement fêté, c'est De Winne, à qui il a manqué malheureusement pour être parfait, ou peu s'en faut, un certain caractère d'élévation et de puissance, dans l'esprit et dans la forme,

un certain cachet essentiellement artistique, qui sauvât ses toiles du bourgeoisisme dont il n'a su se défaire que très-rarement — par exemple, dans le portrait de M. Van den Peereboom, au salon de lecture de la Chambre des représentants, et dans celui du peintre Emile Breton. Son coloris un peu terreux, sa facture tapotée l'ont toujours empêché d'atteindre à toute l'intensité de vie du modèle. En revanche, nul mieux que lui n'a su respecter la ressemblance et donner à ses portraits un parfum de sincérité harmonieuse et discrète, qui a bien aussi sa saveur.

Je laisse naturellement de côté la foule des portraitistes soigneux et laborieux, travaillant pour le bourgeois, s'attachant avant toutes choses à faire ressembler le modèle un peu et à le flatter beaucoup, et pour qui la question d'art n'est qu'une question tout à fait secondaire.

Ainsi donc, comme nous venons de le voir par de nombreux exemples, la peinture d'histoire aura gagné, dans cette lutte avec la modernité, non-seulement d'être ramenée à des prin-

cipes plus vrais, à un respect plus attentif de la nature, et, en même temps, au rôle qu'elle est surtout appelée à remplir — le rôle d'un art décoratif, — mais elle aura gagné aussi d'élargir son domaine et d'avoir une part dans les conquêtes de l'art moderne, en se faisant, elle aussi, de notre temps et de notre patrie.

Certes, l'histoire d'aujourd'hui, la modernité historique, si je puis m'exprimer ainsi, ne s'improvise pas tout de suite. Ils sont rares les événements officiels assez importants et en même temps assez pittoresques — car tout est là, dans la réunion de ces deux conditions essentielles, — pour être traduits par le pinceau et mériter d'être le sujet d'autre chose que de fantaisies d'artistes, de croquis d'illustrations, ou de fragments. Le champ d'investigations est donc fort restreint ; mais il existe. L'*Episode de la révolution*, de Wappers, était une véritable et très-belle page de modernité historique. Si, depuis lors, les peintres qui ont essayé de retracer le souvenir de cérémonies officielles quelconques n'ont presque jamais réussi qu'à faire d'abominables *croûtes*, il n'y a qu'à s'en

prendre à eux-mêmes, à leur manque de talent ou à leur manque de discernement dans le choix et la composition de leurs sujets. Depuis quelques années, les circonstances ont été exceptionnellement favorables sous le rapport des grands faits dignes de tenter l'ardeur des artistes. Les fêtes des Noces d'argent du Roi et de la Reine ont inspiré déjà une page remarquable à Jan Verhas : la *Revue des écoles;* cette page-là, par la façon dont l'événement est mis en scène, appartient cependant bien plutôt à la peinture de genre qu'à la peinture historique. Mais il y a d'autres sujets, empruntés à ces mêmes fêtes et à celles qui les ont suivies, à l'occasion de la célébration du Cinquantenaire belge, qui nous donneront très-probablement une note plus caractéristique. La *Réception par la Famille royale des dames déléguées de toutes les communes du royaume*, la *Fête patriotique du 16 août 1880*, le *Défilé des anciennes Gildes flamandes*, d'autres encore, pourront réaliser le problème tant cherché, et j'imagine que Jan Verhas, par la nature de son talent, par son coloris très-

lumineux et très-éclatant, saisissant bien l'aspect des choses baignées d'air, y aidera très-sérieusement. Nous saurons, dans un avenir prochain, si nos pronostics sont exacts.

XI

Nous avons très-souvent, dans les lignes qui précèdent, effleuré la peinture de genre, et, tantôt à propos de l'histoire traitée par ses petits côtés de l'anecdote et du détail, tantôt à propos de la modernité, nous nous sommes demandé si par hasard nous n'y étions pas en plein. Le doute était possible. Mais nous n'avons pas rencontré encore les vrais « genristes », les fidèles de la scène touchante ou comique, de la physionomie, de l'intimité des intérieurs, virtuoses de la romance et de la chansonnette, quelquefois de la vraie chanson, bien franche et bien gaie, et de la vraie et forte poésie du foyer. Madou nous a chanté, pendant

combien d'années! cette chanson joyeuse, sinon avec une voix très-éclatante et une gaîté bien ouverte, du moins avec une bonne humeur et une finesse d'observation charmantes, qui nous ont consolé des fades imitations de Van Ostade par Ferdinand De Brackeleer et des enfantillages des De Block et des Denobele. Dansaert a suivi Madou, timidement, et en voici d'autres, Franz Meerts, Col, Glibert, qui se sont frayé un chemin à côté de lui et qui marchent, peut-être avec moins d'autorité, mais souvent aussi avec autant de talent et plus de coloris. La *Vente d'objets d'art* de Hennebicq vaut bien ses décorations de l'hôtel de ville de Mons. Abry, Verhaert et les frères Oyens complètent cette série de joyeusetés, solidement peintes et bien troussées.

Chacun d'eux apporte son répertoire à soi; ils ont leur voix et leur manière de dire particulières, avec un accent rarement emprunté, et ils savent rester bien flamands. La romance et la chansonnette, à côté d'innombrables sentimentalités et gaillardises, nous ont donné quelques jolis motifs, dont Heyer-

mans, Bource et Carpentier, par exemple, en ce qui concerne la première, sont les auteurs principaux. Heyermans et Bource, en y ajoutant un troisième, Cogen, ont trouvé, dans les scènes de marins et d'ouvriers, des inspirations où le sentiment est agréablement mêlé à l'observation de la nature; leurs héros sont tous très-bons garçons. Albert Dillens et, après lui, avec plus de caractère, Van Hove nous montrent, sous leurs aspects divers, des côtés intéressants des mœurs néerlandaises. Hoeterickx, enfin, étudie le va-et-vient des foules et réussit à en saisir l'amusante animation.

Ici également, parmi les rimeurs de romances sentimentales ou folâtres, il nous faudrait placer Florent Willems, le familier des boudoirs du XVIe et du XVIIe siècle, grand diseur de madrigaux, de sérénades et de couplets galants adressés aux nobles dames d'antan, grand virtuose et grand charmeur; — malheureusement, ces madrigaux si bien rimés, ces sérénades si bien roucoulées, ces couplets si bien tournés, les nobles dames aux pieds de qui l'artiste les dépose sont de gracieuses

poupées, sans âme et sans corps : pastiches adorables faits pour des ombres, art précieux d'érudit, admirable — et inanimé.

Willems a été bien des fois comparé aux anciens. Certes, la comparaison n'est pas toujours à son avantage. Mais soit, puisqu'on y tient ; il est le Willem Mieris de notre époque ; il en serait le Frans Mieris, ou le Terburg, si ses jolies poupées avaient des cœurs de femmes, des cœurs d'hommes sous leurs beaux habits de velours et de soie ; il a failli arriver jusque-là dans sa *Veuve*, mais il est vite revenu. J'aime presque autant les soubrettes et les marquis de Serrure, qui, avec des recherches moins savantes, sentent moins l'imitation des maîtres anciens et sont parfois aussi aimables.

Quant à la poésie, je ne vois guère qu'un peintre qui nous l'ait apportée puissante et vigoureuse : Henri de Braekeleer, un élève de Leys, qui a su, contrairement à beaucoup de ses confrères, faire autre chose que « du Leys, » et trouvé le moyen d'accrocher à chacun de ses panneautins, d'une harmonie si pénétrante, un rayon doré du soleil de là-haut.

Avec lui, la peinture de genre grandit et s'élève, et elle devient alors comme un intermédiaire de la modernité, dont nous parlions tout à l'heure. Il est certain que les intérieurs de Henri De Braekeleer ne sont pas les premiers intérieurs venus; ce sont des coins de vie intimes, solitaires, pleins de saveur; il y a du Pieter de Hooch dans ses panneautins d'une lumière si intense et d'un sentiment si calme, et la note en est avec cela profondément originale et avant tout bien flamande. Henri De Braekeleer a su dégager à temps sa personnalité de l'influence, absorbante et si fatale pour tant d'autres, de son maître, et l'on voit ce qu'il a gagné à mettre, comme l'eût pu faire Leys, si Leys avait voulu, ses qualités de peintre et de coloriste au service de quelque chose de plus senti, de plus vécu. Linnig (junior) et Cleynhens, moins affranchis que lui du bagage gothique de leur maître, ont cependant une note à eux, qui parfois ne manque pas de charme dans sa naïveté.

Dans ces manifestations multiples de la peinture de genre, le rôle de l'imagination devient

chaque jour moins important. Les disciples du véritable « genre » se font rares. Ce serait un mal si l'on pouvait y voir le signe de l'insouciance des artistes belges à composer un tableau ou de leur impuissance à traduire une idée. Nous préférons y voir la preuve d'une étude sans cesse plus consciencieuse de la nature, d'une volonté sans cesse plus affermie d'en interpréter la physionomie avec vérité et avec respect.

XII

C'est dans le paysage que les théories nouvelles ont reçu leur première et leur plus brillante application ; c'est là qu'elles ont rendu à lui-même notre art national égaré pendant si longtemps. Le sentiment de la nature, que l'antiquité ne connaissait pas et que les siècles antérieurs au nôtre n'ont connu qu'imparfaitement, a trouvé enfin aujourd'hui sa véritable expression. Cela est arrivé presque subitement,

en plein romantisme, un jour qu'on ne s'y attendait guère. Des Anglais, Gainsborough, Turner, Constable, avaient fait le premier pas ; d'autres, en France, suivirent : Huet d'abord (1831), puis Rousseau, Dupré, Marilhat... Le paysage était né.

Avant eux la nature paraissait sujette à caution. On la choisissait, on l'enjolivait, on la « composait. » Il y avait des règles pour peindre un paysage, comme pour peindre un tableau d'histoire ; et l'histoire y jouait même un rôle important. L'école française y mettait des dieux et des héros; elle n'aimait pas la solitude; les Hollandais et les Flamands, qui l'aimaient quelquefois, ont porté longtemps la peine de leur témérité : aujourd'hui, c'est, en revanche, leur meilleure recommandation; on a reconnu que, s'ils ont négligé bien des aspects intéressants de la nature, ils en ont du moins rendu quelques-uns avec vérité, et la gloire de Ruijsdael, de Hobbema, de Wynants, de Van de Velde s'en est accrue d'autant.

Ce n'est pas sans quelque peine que le paysage a opéré son évolution; les traditions luttaient,

et luttaient ferme. — « Toujours des arbres, des arbrisseaux, de l'air, de l'espace et des plans... Que m'importent toutes ces choses? » s'écriait en 1824 une *Revue du Salon*. « Horrible nature! » disait le critique classique Delécluze en regardant les tableaux de Rousseau et de Cabat. Et Rousseau, dont tout d'abord on ne s'était pas trop défié, voyait, à partir de 1836, refuser toutes ses toiles aux expositions. On préférait les froides décorations d'Aligny, de Bidaut, de Desgoffe, indignes successeurs du Poussin et de Claude Lorrain.

En Belgique, Van Assche, le « patriarche des paysagistes, » régnait, et l'on appelait encore Ommegang, qui venait de mourir en 1826, le « Racine des moutons. » Verboeckhoven, sur qui nous reviendrons plus loin, était naturellement au comble de la gloire; on s'extasiait devant son exécution de miniaturiste; on proclamait la « vérité de ses reproductions des scènes de la nature »; ses tableaux étaient « des chefs-d'œuvre. » En même temps, ou un peu après, De Marneffe, Jacob-Jacobs, Kindermans, De Jonghe, Kuhnen travaillaient avec

conviction à régénérer le paysage en le romantisant, en idéalisant la nature, en la rendant plus belle, plus poétique, plus décorative, en la corrigeant d'un tas de petits défauts, insupportables en bonne société : nature spéciale, échevelée, délirante, pittoresque de convention fait d'arbres mal peignés, de ruisseaux furieux, de montagnes idéales, formant une sorte de chaos et de tremblement de terre perpétuels. Il leur fallait des cascades écumantes, des rochers fantastiques, des clairs de lune élégiaques ; ou bien, quand ils s'avisaient de peindre des aspects plus tranquilles et plus calmes, presque toujours le souvenir des maîtres anciens venait se dresser entre eux et la nature, si bien que c'était, non celle-ci, mais ceux-là qu'ils copiaient. Ils s'étaient fait ainsi un code, un recueil de règles toutes faites, qu'il suffisait d'appliquer selon les nécessités et les sujets. Il y avait des recettes pour faire exprimer à un même paysage tous les sentiments de l'âme, au choix, — la tendresse, la colère, le désespoir, etc. ; un peu plus et un peu moins de rochers, de nuages et de feuilles agitées par le vent, et la chose était

faite. On ne comprenait pas autrement la poésie de la nature, et l'on ne semblait pas se douter qu'il suffit de l'interpréter comme elle est, sans y rien changer, mais avec une âme d'artiste, pour la faire vivre et lui faire exprimer, dans sa muette et superbe éloquence, toutes les sensations et toutes les aspirations de celui qui l'étudie.

Fourmois fut le premier à regarder les choses d'un œil plus sage et plus juste. C'était un dessinateur, et, si l'on peut lui faire un reproche à ce sujet, c'est d'avoir été généralement si préoccupé de la « lettre » qu'il a trop négligé « l'esprit ». On ne voit point, devant ses tableaux, qu'il ait été ému par ce qu'il peignait ; sa nature est une nature exacte, d'une coloration superbe, mais un peu froide. Au reste, son influence a été excellente, et l'on peut dire qu'il est réellement le père du paysage contemporain, du paysage national : il a, l'un des premiers, aimé et fait aimer les campagnes flamandes et wallonnes, que l'on avait jusqu'alors méprisées pour leur préférer les sites des pays étrangers, où l'on trouvait plus de

ressources et plus de variété. Il a montré que notre Campine et que nos prairies sont aussi dignes d'être étudiées que la Suisse et que la Norwège, et qu'un moulin dans un bouquet d'arbres est aussi beau qu'une montagne de neige au-dessus d'une forêt de sapins. Aussi, a-t-il eu raison de toutes les résistances; aujourd'hui, il n'y a plus guère que Roffiaen qui erre encore sur les cimes escarpées des Alpes, au bord des lacs bleus d'Italie, dont il a noté les moindres détails avec une patience véritablement exemplaire.

Quinaux, De Schampheleer, Lauters, Keelhoff, De Baerdemaeker sont issus directement de cette école nouvelle, un peu timide en ses commencements, dont Fourmois a été l'apôtre intelligent et laborieux. Ils se sont fait remarquer, comme lui, par des qualités précieuses de dessin et de coloris, par un souci constant de traduire la nature, sinon dans sa réalité parfois brutale, du moins dans ses aspects les plus harmonieux, sans passion ni émotion vive, et sans dédaigner même de l' « arranger ». C'est un peu aussi la marque particulière du talent

de Lamorinière, qui s'est pourtant distingué de ceux-là par quelque chose de plus austère et par une étude incessante des anciens, voire même des gothiques, dont il n'a jamais eu, à vrai dire, l'exquise naïveté.

Le véritable essor du paysage en Belgique date d'Hippolyte Boulenger, c'est-à-dire à peine de dix ou quinze ans. Pauvre, dédaigné de la foule, Boulenger avait planté sa tente à Tervueren, en pleins champs, et, comme pour défier la bourgeoisie ahurie, il avait bravement donné le nom d' « école » à la réunion de quelques camarades, peintres aussi, qui s'était formée là. L' « école de Tervueren » fut pendant assez longtemps le sujet de persiflages et de plaisanteries qui finirent par lui donner une certaine renommée, — mais pas celle qu'il aurait fallu pour remplir la bourse de ses malheureux disciples. Ce n'est guère qu'après la mort de Boulenger, enlevé prématurément, qu'on reconnut que le peintre avait quelque mérite et l' « école » quelque autorité. Aujourd'hui, justice est rendue, et Boulenger est considéré

à juste titre comme le premier de nos paysagistes, le premier de ceux qui ont peint la nature en observateurs et en poètes, qui ont su interpréter sa splendeur et sa force en faisant passer dans leurs interprétations quelque chose d'eux-mêmes et en l'animant de la puissance de leur tempérament. Et c'est bien ainsi que la nature doit être comprise et rendue, telle qu'elle est, avec un respect de fils et une tendresse d'amant. Un autre, un dédaigné comme Boulenger, et qui avait également une originalité, Louis Dubois, ne s'est pas soutenu autant que lui, malgré ses grandes qualités de coloriste, parce qu'il ne possédait qu'insuffisamment la science du dessin et que, sans cette science-là, qui s'apprend, tous les dons innés, qui ne s'apprennent pas, ne pourront jamais réussir à faire un artiste complet. Aussi l'a-t-on vu se débattre toute sa vie contre cette paresse de la main, inhabile à rendre sa pensée, se répandre en esquisses éblouissantes et gâter souvent ses impressions quand il en faisait des tableaux. Dubois a traité tout ensemble la figure, le paysage et la nature

morte ; il y a mis tout ce que pouvait y mettre son talent robuste, ayant plus d'un point de ressemblance avec celui de Courbet, matérialiste et sensuel comme lui, saisissant de préférence la vie des êtres et des choses sous un certain côté panthéiste non dépourvu de caractère.

Huberti est, en quelque sorte, l'antipode de Dubois. Chez lui tout est charme et mélancolie. Jamais peinture n'a reflété aussi vivement que la sienne le tempérament d'un artiste, ses sensations, ses joies et ses tristesses. Tout cela est d'une grâce souriante, d'une délicatesse et d'une distinction touchantes, très-féminines, manquant d'accent et de force, mais pleines d'émotion.

On a comparé souvent Huberti à Corot. Tous deux, certainement, avaient une tendresse de pinceau et une sensibilité d'impression qui expliquent le rapprochement. Mais chez Huberti le respect de la nature excluait toute fantaisie, tandis que les paysages de Corot sont souvent bien plus le produit de la fantaisie et de l'imagination que d'un commerce très-intime avec la

nature. Dans toutes ses œuvres on trouve constamment, marchant de pair, un peintre sûr de sa main, très-habile au métier, et un poète, vivement épris par le côté intime et tranquille des choses. Il en résulte une grande unité d'accent, qui peut paraître — et qui a souvent paru, assez injustement, — de l'uniformité, mais qui est bien la marque de l'originalité du talent.

Dans cette unité d'accent il y a, en effet, une réelle variété d'expression et une remarquable souplesse d'exécution. Les études qui demandent la vigueur de la brosse et la force du ton ne sont pas incompatibles avec les délicatesses charmantes, tendres, faites d'un souffle, parfois un peu molles dans les avant-plans, qui ont fait surtout la réputation de Huberti, — ses Printemps, ses Automnes, ses effets de givre et de neige, si pleins de la désolation touchante des hivers, et ses *Marais en Campine* d'un caractère mélancolique et puissant dans leur simplicité.

Ce sont principalement, je le répète, ces tristesses et ces sourires de la nature qui

séduisaient le paysagiste et avec lesquels son esprit fin et discret s'assimilait de préférence. Les aspects grandioses et mouvementés le touchaient peu, en revanche. Huberti a rarement fait de grands tableaux, et ce ne sont pas toujours ses meilleurs. Ils ne valent pas bien des petits panneaux où chante plus librement l'âme de l'artiste-poète.

Ces mêmes qualités de douce sensibilité et de facture habile se remarquent dans les études de fleurs que Huberti a peintes en grand nombre dans ses dernières années. Il y en a de délicieuses, brossées avec une exquise légèreté et d'un coloris extrêmement intense.

Huberti et Boulenger resteront, j'en suis certain, les deux vrais initiateurs du paysage moderne en Belgique. Les autres, ceux qui les ont suivis ou accompagnés, procèdent plus ou moins d'eux, tout en ayant leur caractère propre et original, — Coosemans et Asselbergs, qui apportent dans leurs études une énergie et une conscience remarquables, — Baron et Tscharner, qui affectionnent les coins sauvages et désolés des bruyères, — De Knyff, amoureux

du soleil et friand de couleur, — Den Duyts, Pauli, Van der Hecht, Ter Linden, Hamesse, et, enfin, les chercheurs de lumière à outrance, Heymans, Verheyden, Rosseels, Meyers, qui, malgré les exagérations de leur manière de voir érigée parfois en système, ont positivement ouvert une porte nouvelle au paysage et fait avancer d'un pas l'interprétation de la nature.

Nos peintres d'animaux n'ont pas toujours compris quel rôle important le paysage doit nécessairement jouer dans des tableaux représentant cette nature animée par la présence d'êtres qui font pour ainsi dire partie intégrante du sol où ils vivent. Les maîtres anciens, Cuyp, Paul Potter, Camphuysen, comprenaient bien, eux, cette espèce de loi des milieux qui s'impose et veut être obéie. Verboeckhoven, Tschaggeny, puis, en ces derniers temps, De Haas et De Pratere, ont généralement appliqué tous leurs soins à peindre leurs moutons, leurs bœufs et leurs chevaux et n'en ont pas mis suffisamment à établir entre eux et ce qui les

entoure l'harmonie nécessaire. La réputation du premier a été, et elle l'est encore, universelle; l'extraordinaire fécondité de l'artiste, sa science très-réelle du dessin et surtout la minutie de son exécution ont ravi la foule. On ne s'imagine pas le succès qu'obtint en 1839 le *Troupeau surpris par l'orage.* Comme habileté, il est certain que personne n'a jamais dépassé Verboeckhoven et ne le dépassera peut-être jamais; il a tout osé et tout essayé, confiant dans son extrême facilité d'assimilation; il s'est improvisé tour à tour sculpteur, portraitiste, peintre de fleurs et peintre d'animaux, qu'il est resté décidément. Mais ce qu'il a fait le moins, au milieu de tant d'occupations, — du moins quand sa réputation fût assurée et que l'engoûment du public l'eut gâté, — c'est d'étudier le modèle vivant. « Un tableau de Verboeckhoven, a dit Burger, est toujours accompagné d'une loupe dans les cabinets de mauvais goût. Nous conseillons à ces fanatiques de l'art délicat de ne jamais se hasarder dans la campagne sans une paire de lunettes. »

Robbe a montré plus de souci que ses con-

frères de mettre le paysage au plan qu'il doit occuper ; coloriste vigoureux, il a produit des œuvres justement remarquées, sincères et quelquefois puissantes. Montigny et Xavier De Cock ont donné la note poétique, non sans charme, mais d'une façon un peu uniforme et moins vraie, de la peinture d'animaux, traitée aussi, plus modestement par Van Kuyck. Puis Mme Marie Collart, toute pénétrée de Breughel de Velours, qu'elle imite jusque dans cette teinte noire, veloutée, mystérieuse, que le temps a imprimée sur les vieux panneaux, est venue, avec un art très-fin et très-délicat, établir triomphalement l'accord des êtres et des choses dans le paysage ; ses pastiches mêmes ont une originalité par le cachet de distinction et le sentiment qu'elle y met. Seul entre tous cependant, Alfred Verwée a réuni les qualités mâles et fortes du peintre rustique et exprimé dans toute sa magnifique robustesse la vie des campagnes flamandes. Aucun n'a su comme lui dégager le sens intime de cette vie féconde et laborieuse, et il l'a fait avec une intensité et un éclat superbe de coloris.

Je ne pense pas que les anciens eux-mêmes aient atteint ce degré de majestueuse vérité empreinte dans ses représentations des sites de l'Escaut, des Flandres et de la Zélande. Et Verwée ne s'est pas arrêté après un premier succès : chaque jour c'est un effort nouveau vers l'idéal de réalité caractéristique qu'il poursuit, guidé qu'il est par une façon tout à fait personnelle et fort juste de voir les choses et aidé par une pratique très-serrée et très-sûre.

Un vrai flamand, aussi, c'est Joseph Stevens, — flamand par sa couleur, comme Verwée, et par ses sujets légèrement humoristiques et néanmoins fort observés, — scènes de chiens de toute condition et de toute sorte, chiens de rue, chiens de salon, chiens de foire, — intelligents toujours et souvent presque humains.

La vie maritime a trouvé en Belgique des interprètes qui en ont rendu très-différemment les côtés pittoresques et pleins d'intérêt. Clays a peint les eaux calmes de l'Escaut avec une palette riche de tons chauds ; — Bouvier,

plus varié que lui dans ses inspirations, s'est pourtant arrêté de préférence devant les splendeurs radieuses des soleils couchants sur la mer, unissant à une sensibilité exquise de poète une finesse et une justesse de coloration que je ne retrouve nulle part que chez lui ; enfin Artan, moins maître de son pinceau, inégal, mais voyant large et grand, et Mols, épris de l'agitation populeuse des quais, qui lui apparaissent malheureusement dans des teintes noires, alourdies, continuent la rénovation du « paysage de mer » accomplie concurremment avec la rénovation du paysage de terre, et font oublier peu à peu l'art d'imagination, soi-disant romantique, en l'honneur duquel les Musin ont dépensé, en pure perte, je crois, beaucoup de talent.

Quel plus beau paysage aussi que les vues de nos vieilles cités? Stroobant et Van Moer — le premier surtout — en ont exploré les coins les plus curieux, et ils nous les ont rendus dans toute leur éloquence et leur sévérité de pierres séculaires, vivants souvenirs de l'histoire du passé. Van Moer s'en est souvent

détaché, avec Bossuet et Carabain, pour courir les villes d'Espagne et d'Italie ; mais combien les autres nous sont plus chères !

Et les fleurs, et les natures mortes? Ne sont-elles pas, elles aussi, avec une intimité et un charme qui ont leur prix, la chair et le sang du sol natal? Robie, Mlle De Vigne, Huberti, Hannon, Verhaeren, Bellis en ont rendu, le premier dans une manière décorative et brillante, les autres plus tendrement et plus sincèrement, les harmonies discrètes, — parfums champêtres et odeurs de cuisine, épanouissements de corolles, duvets frémissants de gibier, moiteurs âcres de chairs fraîches et d'opulentes victuailles.

Depuis une vingtaine d'années, à côté de la grosse et solide peinture à l'huile, nous avons vu fleurir peu à peu cette autre peinture, toute moderne d'allure, car nos ancêtres n'en avaient connu que très-imparfaitement les ressources charmantes, — l'aquarelle. Tandis que les Anglais, qui l'avaient importée sur le continent, s'efforçaient de jour en jour de lui donner la

gravité et le fini de la peinture à l'huile, sans y parvenir, l'aquarelle est devenue chez nous ce qu'elle doit être, — un art primesautier et délicat, un art d'improvisation, qui n'a de réelle valeur qu'autant qu'on n'y sent pas le travail, et que tout y est fait de légèreté et comme sous l'impression hâtive du moment. Presque tous les artistes que nous avons rencontrés dans le cours de cette étude, — je parle surtout des artistes de la seconde période du cinquantenaire, — ont pratiqué l'aquarelle, depuis Madou, qui en a été un des plus ardents initiateurs, jusqu'à nos paysagistes et genristes contemporains, à qui elle a valu de nombreux succès. Quelques-uns l'ont particulièrement bien traitée, avec un véritable esprit, et, parmi ceux-là, des amateurs, Stacquet, Uytterschaut, Pecquereau, qui s'y sont adonnés exclusivement et sont arrivés ainsi, par elle seule, à conquérir une place distinguée dans la jeune école de paysage, dont ils sont des soutiens très-fermes et très-appréciés.

XIII

Pendant que nos peintres, toujours sur la brèche, luttaient bruyamment et passionnaient la foule, les sculpteurs vivaient dans une paix relative, travaillaient avec calme, sans donner la preuve d'une vitalité bien extraordinaire. Ce n'est réellement que dans ces toutes dernières années que nous avons vu se manifester chez eux une sorte de réveil, une volonté ferme de rajeunir leur art au souffle d'idées nouvelles longtemps rejetées comme incompatibles avec ses principes sévères.

Cela ne veut pas dire cependant que la sculpture n'ait rencontré jamais qu'indifférence du public et tiédeur de ceux qui l'ont servie ; au contraire : il suffit de citer les noms de Guillaume Geefs, de Simonis, de Fraikin pour rappeler des succès retentissants et qui sont devenus populaires ; mais ces succès-là sont

des exceptions ; les artistes qui en furent l'objet et, moins acclamés, leurs satellites et leurs compagnons se renfermèrent généralement dans un cercle étroit de règles timides, recommençant toujours ce qui avait été fait, s'imitant les uns les autres, froids, banals, insensibles, dirait-on, à tout élan généreux et hardi, auquel du reste se refusaient peut-être une éducation artistique et une culture intellectuelle souvent insuffisantes.

Geefs et Simonis ont été les deux individualités marquantes de la sculpture belge depuis 1830. Il est juste de dire qu'ils ont mérité leur réputation par des œuvres encore admirées, — œuvres uniques, produites à la plus belle époque de notre effervescence artistique et qui ont suffi à faire un nom à leurs auteurs : la statue du général Belliard, de G. Geefs, et la statue équestre de Godefroid de Bouillon, de Simonis. A part cela, il y a eu beaucoup et de courageux efforts, mais la moyenne des productions — il faut avoir le courage de l'avouer — ne dépasse pas une honnête médiocrité. Geefs, Simonis, Jehotte,

Fraikin, Jacquet, d'autres encore, ont étudié consciencieusement — et c'est leur principal mérite — la statuaire antique, insistant principalement sur le côté de la grâce, qu'ils ont souvent exagérée, à l'exemple des français Pradier et Clésinger. Leur antiquité est, à proprement parler, une antiquité de seconde main, qui leur est arrivée en passant par Canova. Et ç'a été précisément le malheur de la sculpture pendant cette période, qu'elle s'est tenue généralement trop à « la lettre » dans ses études un peu étroites de l'art et de l'idéal des Grecs ; quand elle s'en est dégagée, — comme elle l'a fait dans les statues que je citais tout à l'heure et où, forcément, un sentiment plus moderne venait l'inspirer, — elle a produit, presque chaque fois, mieux qu'elle ne produisait d'habitude.

Cela n'a pas besoin d'une longue démonstration. Cet idéal de beauté plastique dont on nous a toujours, et avec raison, prêché le culte, les Grecs l'arrachaient à la nature elle-même, qu'ils avaient sous les yeux et dont ils choisissaient les éléments pour en composer un ensemble

parfait, admirablement équilibré ; les modèles ne leur manquaient pas, du reste. Ils étaient d'accord avec leur temps, avec les mœurs, avec l'esprit de leur pays, où tout concourait à cette perfection de la forme, indépendante de toute préoccupation intellectuelle et morale, qu'eux seuls ont pu atteindre. Mais, depuis cette époque, les choses ont bien changé : la civilisation, les idées, et jusqu'à la conformation plastique des individus. Nous ne vivons plus, comme vivaient les Grecs, en perpétuelle contemplation devant la beauté corporelle ; la pensée a pris peu à peu le pas sur la matière ; la tête travaille beaucoup plus que le corps ; notre cerveau a pris une autre conformation : il s'est développé ; au front bas des anciens ont succédé le front haut, le crâne volumineux des modernes ; toutes les proportions se sont modifiées sous l'influence des courants nouveaux qui régissent la société. Or, la sculpture étant par excellence l'art de la forme et de la vérité, comment admettre qu'elle puisse produire des œuvres vivantes et « vécues » en résistant à ces courants, en s'obstinant à poursuivre un

idéal qu'elle ne peut plus atteindre et qu'elle prétend cependant réaliser, non avec l'aide de la nature, qui ne peut plus les lui offrir, mais avec la seule aide du souvenir et de la tradition?

C'est pour n'avoir pas tenu compte de cette impossibilité que l'école de sculpture née des prédications enthousiastes de Winckelmann, et qui a persisté jusque dans ces derniers temps, n'a jamais donné le jour qu'à des œuvres honorables sans doute, mais incomplètes et sans accent, surtout lorsqu'elles n'étaient plus dictées, comme elles l'étaient à l'aurore du classicisme, par une conviction forte et sincère. Par-ci par-là un morceau tout à fait hors ligne, comme le *Discobole* de Kessels; mais c'est la grande exception.

La Belgique, il faut le dire, toute jeune encore, manquant des ressources dont l'étude de la statuaire ne peut se passer, a eu le travail particulièrement difficile. François Rude, réfugié à Bruxelles lors de la seconde Restauration des Bourbons, n'y avait trouvé, nous rapporte un de ses biographes, M. Théophile

Silvestre, qu'un seul sculpteur, « dont on parlait beaucoup, nommé Godecharle, directeur d'une espèce d'Académie où, depuis dix ans, quelques rares élèves n'avaient d'autre modèle qu'un seul homme, qui posait en même temps pour les deux sexes. » Or, un enseignement ne s'improvise pas du jour au lendemain, et quand il est suffisamment organisé, il faut encore que les artistes aient à leur disposition des moyens pratiques, — modèles, praticiens et le reste, — dont l'abondance n'a jamais été extrême dans la petite Belgique. Aujourd'hui même, nous voyons plus d'un de ses sculpteurs aller s'établir à Paris ou en Italie, et y trouver toutes ces facilités qu'ils chercheraient en vain chez eux.

Jusque vers la fin de la période de cinquante années qui vient de s'accomplir, la sculpture, — hésitante, embarrassée souvent par les difficultés que nous venons de signaler, jointes au défaut de culture intellectuelle et d'éducation artistique dont nous avons constaté déjà, chez les peintres, l'absence fâcheuse, — s'est efforcée d'établir, entre les modèles de

l'antiquité et la fantaisie du moment, des compromis qui n'ont guère abouti. L'influence de Pradier et de Clésinger a donné naissance à toute une série de petits sujets aimables, plus ou moins voluptueux, petitement traités, et auxquels Fraikin, Jacquet, Ducaju — qui avait pourtant débuté par un *Boduognat* d'allure plus virile, — quelques autres encore, moins habiles et moins en vue, ont dû certains succès. Ces succès — succès faciles, hélas ! — les statuaires d'alors s'en contentaient aisément ; ils y trouvaient du profit et même de la gloire. Ils étaient de ceux-là dont parlait Préault (il s'y connaissait, lui !), qui « partaient le matin pour Athènes et arrivaient le soir au quartier Bréda. » Était-ce là tout ce que l'étude des antiques leur inspirait, — un art mièvre et banal, sans souffle et sans vigueur?

Guillaume Geefs et Simonis s'étaient, dès leurs premiers pas, distingués du moins par un accent plus mâle et une science plus solide. Classiques, eux aussi, il est assez curieux de les voir réussir bien moins dans leurs interprétations de l'antique (la statue de la *Liberté*,

de Geefs, est une malheureuse reconstitution de la Vénus de Milo) que dans des sujets plus modernes, où il fallait bon gré mal gré accepter le vêtement au lieu de la simple et pure nudité des héros grecs; la statue du *Général Belliard*, de Geefs, et celle de *Godefroid de Bouillon*, de Simonis, sont peut-être les plus belles qu'on ait faites ici depuis un demi-siècle.

Il est certain que, dès alors, — les œuvres de David d'Angers, de Préault, de Barye le démontraient suffisamment en France — la statuaire obéissait à un besoin irrésistible de réalité et de vie. On s'en était tenu jusqu'à ce jour, et l'on continuait encore à s'en tenir, mais de plus en plus faiblement, à des variations banales sur des motifs grecs et romains; on sentait que, dans ces variations, la lettre seule était respectée, non l'esprit, que l'idéal des Grecs, l'idéal de la forme, ne pouvait plus suffire à notre civilisation et à nos mœurs, et qu'il fallait y ajouter un autre idéal, celui de la pensée et du mouvement.

Le *Sauvage* et l'*Enfant aux billes*, de Paul Bouré, marquent une transition. Quelques

artistes ont voulu franchir cette transition d'une façon plus radicale et souvent moins heureuse : le *Naufrage* de Pickery est d'une rudesse exagérée dans son emportement ; puis, dans un autre sens, sous prétexte de remplacer les petits amours et les nymphes d'autrefois, on a un peu abusé des petits Napolitains et des Italiennes; j'en mets à part deux ou trois : l'*Improvisateur* de De Tombay, le *Bouquetier* de Van Biesbroeck, qui sont des études sérieuses.

C'est dans le mouvement, avons-nous dit, dans l'action et surtout dans le caractère d'individualité des types que la sculpture cherche sa nouvelle formule, suivant en cela directement les traditions de Michel-Ange, son véritable inspirateur. Peu importent l'ordre d'idées qu'elle exploite et les sujets qu'elle traite, pourvu qu'ils soient conformes aux principes de l'art sculptural. Ces principes nouveaux ne sont, en somme, que des principes anciens, ceux qui ont prévalu en Italie, en France, en Belgique même pendant la Renaissance, et qui,

après avoir été injustement méconnus par le classicisme, ont été repris nagère par Carpeaux et victorieusement soutenus par la jeune école française, illustrée déjà par des artistes tels que Paul Dubois, Mercié et Chapu. Ce sont ces principes-là, conformes au sentiment de la société moderne et équilibrant en quelque sorte la beauté morale et la beauté plastique, qu'ont adoptés et que défendent avec un talent unanimement reconnu Paul De Vigne, Mignon, Vander Stappen, Vinçotte, Lambert Herman, De Groot, Brunin, De Tombay, Dillens, et toute une pléiade de jeunes artistes, remplis d'ardeur et prodigues d'espérances. Chacun d'eux a ses qualités propres, qui donnent à leurs travaux un cachet personnel, — ce qui n'existait guère lorsque la préoccupation de l'antique régnait seule et sans partage. DeVigne a la distinction, — une distinction charmante, presque émue, qui se révèle surtout dans des bustes d'une grâce parfaite (la *Psyché*, par exemple) et dans sa jolie figure agenouillée de la *Domenica*. Le talent de Vinçotte est aussi fort distingué et fort gracieux, avec

moins d'autorité; celui de Vander Stappen penche plutôt du côté de l'énergie, recherchant de préférence les poses michelangesques, le calme de la force et la simplicité dans le mouvement : son *Homme à l'épée*, son jeune *David*, son groupe du Palais des Beaux-Arts et ses bustes de femmes romaines indiquent bien cette recherche constante, qui les fait même un peu tous ressembler à eux-mêmes comme attitudes et comme expression. Lambert Herman s'en tient, lui, aux ondulations pures des formes féminines dont il caresse avec amour les lignes élégantes. Quant à Mignon, il s'est fait en quelque sorte le sculpteur des taureaux et il a déployé dans ces sujets audacieux et d'une rare difficulté une largeur d'exécution et une sûreté de talent réellement remarquables. Mignon est, dans l'art belge, un « mâle » ; c'est peut-être l'une des rares originalités de notre statuaire; les autres subissent encore un peu trop visiblement l'influence des artistes français et ils ne savent pas se garder toujours des réminiscences.

En insistant sur l'effort fait par la statuaire belge pour conquérir à côté de la peinture une place brillante, digne du pays, je crois avoir montré que, si cet effort a été longtemps stérile, en présence de la renaissance qui s'accomplit aujourd'hui dans cet art si élevé et si pur, et avec les forces dont elle dispose maintenant, il produira bientôt d'heureux résultats.

Nous avons constaté la marche incessante et progressive des arts plastiques à la conquête du réel ; nous avons vu la peinture ressaisir ses anciennes traditions et travailler avec courage à les faire fructifier, au souffle de l'esprit moderne et sous l'inspiration directe de la nature. La sculpture peut l'aider dans cette œuvre et partager ses conquêtes.

Certes, par son essence même, elle ne convient pas, aussi bien que la peinture, aux tempéraments particulièrement coloristes, comme est celui de la race flamande : elle a presque toujours fleuri chez les peuples méridionaux, rarement chez les peuples du Nord. Mais il y a, en Belgique, des éléments complexes, et c'est le cas ou jamais d'en profiter. D'ailleurs, la

Flandre n'a pas été la dernière, au moyen âge et pendant la Renaissance, à produire des artistes qui ont couvert ses monuments et rempli ses palais communaux d'œuvres charmantes et universellement admirées.

Si le mouvement actuel est bien dirigé, s'il ne s'égare pas dans des recherches d'effets picturaux incompatibles avec le caractère de la statuaire, si surtout nos jeunes artistes ne dédaignent pas d'ajouter à la technique de leur art et à la solidité de leurs études la connaissance indispensable et trop souvent négligée des lois morales de la nature qu'ils doivent interpréter, je ne vois pas pourquoi il nous faudrait désespérer de l'avenir, quand le passé nous a donné Alexandre Colin de Malines, Duquesnoy et Faid'herbe.

XIV

J'aurais dû parler plus tôt des graveurs et des dessinateurs. Je me bornerai maintenant

à citer les principaux. Graveurs et dessinateurs, c'est tout un, car il faut être ceci pour être cela. Par contre, nous avons des dessinateurs qui ne sont pas graveurs, et qui ne sont pas même peintres. Témoin Félicien Rops, un des plus forts, des plus spirituels, des plus « modernes » qui soient aujourd'hui en France et en Belgique ; son crayon lui a fait une vraie gloire, qu'il a jetée aux quatre vents du ciel et répandue un peu partout, sans compter. Mais, que disais-je donc que Rops n'est pas graveur ? C'est, au contraire, un maître de l'eau-forte, et nul n'a su égratigner le cuivre avec plus d'assurance et plus de liberté.

Pour le burin, qui popularise les peintres, Franck et Biot tiennent la corde. Le premier a reproduit, avec une exactitude, une justesse de tons et une variété d'accents qu'on ne saurait assez louer, les principales œuvres de l'art ancien et de l'art contemporain ; le *Christ au tombeau* de Quentin Metsys, du musée d'Anvers, le *St-Martin* de Van Dyck, la *Vierge au lis* de Léonard de Vinci, le *Prisonnier* de Gérôme, le *Paul et Virginie* de Van Lérius,

le *Judas errant* de Thomas sont les plus connus. Biot a gravé le *Triomphe de Galathée* de Raphaël, la *Madonna della Scala* du Corrége et l'*Aglaé* de Cabanel avec une finesse et une délicatesse de pointe qui en ont rendu admirablement et complétement le caractère. Avant eux, Corr avait obtenu des succès mérités par ses belles gravures d'après Van Dyck, Rubens et Vinci. Enfin, De Mannez, Desvachez, J.-B. Meunier, Michiels et Danse n'ont pas moins servi, avec honneur, à la vulgarisation de l'art, et très-souvent l'étranger a eu recours à leur talent : c'est ce qui est arrivé surtout pour Pannemaeker, le roi des graveurs sur bois, et le plus acclamé.

XV

Il serait injuste de ne pas dire, en terminant, quelques mots de l'architecture en Belgique. Ce sujet si intéressant mériterait cependant plus qu'une mention hâtive, d'autant plus qu'en

ces derniers temps il a pris tout à coup l'importance d'une véritable question nationale. Les longues et incessantes réclamations d'une partie du public artiste contre l'importation sur le sol belge d'une architecture bâtarde, de mauvais goût et, qui pis est, absolument contraire à notre nature et à notre climat ont fini par être entendues ; on a compris qu'au pays flamand il fallait l'art flamand, et non l'art italien, l'art grec ou l'art « parisien, » que le second empire avait essayé de mettre à la mode. Cela n'a pas été sans peine et, avant d'arriver à un premier résultat, à une tentative d'affranchissement de la sainte routine, il a fallu bien des résistances et nous avons dû subir la peine de bien des fautes.

Nous renvoyons nos lecteurs à la claire et judicieuse monographie que M. Buls a publiée dans la *Patria belgica* et qui contient un excellent exposé des travaux de nos architectes jusqu'en 1875. C'est vraiment de cette époque que date l'effort vigoureux fait par eux pour doter le pays de monuments dignes de lui et de son passé. A peine trois ou quatre, construits

avant cette époque, méritent une mention — pas toujours élogieuse : les Galeries-St-Hubert et le Marché de la Madeleine, par Cluysenaar, les hôtels en pierre bleue de la rue des Arts, par J.-J. Dumont, la Colonne du Congrès, par Poelaert, l'Université, par Trappeniers, et la coquette pièce montée, ciselée et enrubannée qu'on appelle la Bourse, par Suys fils.

A partir de 1875, nous voyons s'élever les pittoresques maisons du Boulevard du Nord, dont la plus réussie est celle de Beyaert, l'auteur de la Banque nationale d'Anvers, qui date de la même année, et le grandiose Palais de Justice, de Poelaert, une des œuvres les plus colossales et les plus hardies qui soient en Europe, conçue dans un style grec mélangé d'éléments indiens, égyptiens et romains, hors de proportions avec tout ce qui l'entoure, mais ayant avec cela quelque chose de réellement flamand dans son allure et son exubérante majesté. Puis, ce sont le Palais des Arts industriels, de Bordiau, la gare de Tournai, de Beyaert, et le Palais des Beaux-Arts, de Balat, qui, s'inspirant encore des formes classiques,

cette fois du moins mieux appropriées au caractère de l'édifice, réconcilie presque avec elles ses plus acharnés détracteurs, tant elles ont été employées avec goût et, dirai-je même, avec esprit. Mais la véritable note du mouvement nouveau nous a été donnée par la fameuse *Maison flamande*, construite à l'Exposition universelle de Paris, en 1867, par Emile Janlet et qui ressuscitait, dans toute son intégrité, le style de la Renaissance nationale, le seul d'accord avec le climat et conforme aux traditions du pays. C'est dans le même style qu'Emile Janlet a dessiné l'Ecole communale de la place Joseph Lebeau, deux ou trois maisons particulières à Bruxelles et la prochaine gare de Malines. D'autres sont venus en même temps, poursuivant cette œuvre de résurrection, avec plus ou moins de bonheur sans doute, mais avec de plus en plus d'intelligence, et appropriant les formes anciennes aux exigences de la vie actuelle, de façon à mettre en parfaite harmonie ces deux éléments des choses, en apparence si contradictoires pourtant, — l'utilité et la beauté.

LE NATURALISME

LE NATURALISME

A M. Louis Hymans.

Le lecteur aura rencontré plusieurs fois ce mot dans le cours du présent volume. Comme ce mot touche à une question fort intéressante et fort à la mode, nous ne croyons pouvoir mieux faire que de terminer ces pages par quelques réflexions, qui nous serviront en même temps de conclusion.

On parle beaucoup de naturalisme aujourd'hui, à propos de quelques écrivains autour de qui l'on s'est mis à faire grand scandale, et qui s'en sont, naturellement, fort bien trouvés, la vente de leurs livres ayant tout de suite

atteint des proportions inusitées. Pour la majorité du public, « naturalisme » est devenu synonyme de tout ce qu'il y a de plus horrible au monde. Dire de quelqu'un : *C'est un naturaliste*, équivaut presque à dire de lui : *C'est un assassin*. En tout cas, l'épithète est en passe de devenir la plus grossière injure qu'on puisse faire à un homme. Autrefois on eût crié à son ennemi : *Architecte!* Maintenant, on lui crie : *Naturaliste!* Et il se trouvera certainement bientôt des tribunaux pour punir de peines sévères cet outrage sanglant, au même titre qu'il s'en est trouvé pour punir « *Architecte!* » et qu'il s'en trouve encore tous les jours pour punir « *Jésuite!* »

Comme nous ne voulons pas être accusé par cette majorité du public d'avoir diffamé nos gloires artistiques les plus pures en accolant à leur nom le qualificatif susdit, nous tenons à nous expliquer et à faire remarquer que le naturalisme littéraire dont il est question actuellement ne doit pas être absolument confondu avec le naturalisme artistique auquel seul nous avons voulu faire allusion. Le mot

est le même; sa signification, sa portée, son esprit ont aussi, bien certainement, dans les deux acceptions, des ressemblances frappantes; mais l'idée qu'on y attache est différente. Aussi convient-il, à notre avis, de s'entendre une bonne fois.

On parlait du naturalisme artistique bien avant qu'on ne parlât du naturalisme littéraire. On n'y attachait pas la moindre idée extravagante, impie, ni ordurière; au contraire, ce mot désignait en quelque sorte, aux yeux de la foule, le correctif de ce que le réalisme avait de féroce et d'exagéré; on l'opposait au réalisme, qui était censé représenter la nature brutalement, même et surtout dans ses laideurs et ses difformités. Le réalisme, c'était la représentation des choses aussi exacte que possible, sans choix, sans ménagement, sans pudeur; c'était l'absence de tout esprit, de tout sentiment, de tout idéal. Ainsi du moins l'entendait-on, — et il faut dire que bien des disciples de ce mouvement nouveau, poussant à l'extrême ces tendances, faisaient tous leurs efforts pour qu'on l'entendît de cette manière.

C'est alors que fut mis en avant ce mot de *naturalisme* par tous ceux qui, répudiant les excès du réalisme, acceptaient seulement ce que celui-ci avait de bon, de sain, de puissant, et proclamaient le devoir des artistes de s'inspirer directement de la nature, en y ajoutant quelque chose d'eux-mêmes, c'est-à-dire le sentiment personnel et l'émotion. C'était, nous l'avons dit plus haut, le retour aux principes de l'art ancien, particulièrement de cet art flamand et hollandais qui a produit tant de chefs-d'œuvre et qui a survécu, par sa simplicité et par sa force, à tous les engouements et à toutes les révolutions.

Certes, il n'est point question là dedans, comme on se plaisait à le reprocher au réalisme, de la peinture des choses viles et abjectes, choisies de préférence à toutes les autres en raison même de leur vilenie et de leur abjection ; il y est encore moins question de « photographie : » car la photographie était — et est encore — pour certaines gens, l'idéal du genre... Comme si, entre la photographie et l'œuvre d'art, il n'y avait pas la même diffé-

rence que celle qui existe entre un corps inerte et un corps animé : d'un côté, l'immobilité et la mort; de l'autre, l'âme, la lumière, la vie.

Le naturalisme artistique, c'est l'abolition des poncifs et des recettes d'écoles ; c'est l'art libre, dégagé des lisières académiques et ne relevant que de lui-même; c'est Rubens, Rembrandt, le Titien peignant leurs héros tels qu'ils se les représentaient, tels qu'ils les voyaient, vivants de la vie des modèles qui posaient devant eux, au lieu de ressusciter, comme le firent après eux les Van der Werff, les Lesueur et les David, de froides abstractions soi-disant nobles et classiques, empruntées aux souvenirs de créations immortelles qui avaient leur raison d'être dans les milieux où elles brillaient, mais dont l'imitation n'en a plus aucune, faite sous d'autres cieux et au milieu d'autres mœurs. S'il est, en effet, un art qui doive, plus que tout autre, donner aux yeux la sensation de la réalité, c'est bien la peinture. Comment trouver cette réalité en dehors de la nature? Comment même un ar-

tiste pourrait-il donner à son œuvre ce sentiment intime, profond, cette parcelle de lui-même qui en fait autre chose qu'une copie servile, qu'une « photographie, » s'il n'entre pas en communion étroite, émue, avec la vie des choses qu'il doit rendre et qui doit l'inspirer ?

Le naturalisme littéraire est, à l'époque présente, en butte aux mêmes attaques que celles dont on accablait, il y a quelques années, le réalisme en peinture ; si, comme elles l'étaient alors, elles sont parfois justifiées, il ne s'ensuit pas qu'elles doivent être généralisées et qu'elles soient toujours dictées par l'impartialité et par la raison. La littérature, par cela même qu'elle a des moyens d'expression beaucoup plus variés que n'en ont les beaux-arts, peut se permettre bien des choses qui ne seraient pas permises à des peintres ou à des sculpteurs Elle a des ressources d'analyse dont ne disposent point ceux-ci ; elle s'adresse, non aux yeux, mais à l'imagination, à l'intelligence, à l'esprit ; si elle a moins d'éclat, si son action est plus lente, elle a

en revanche plus de profondeur et son champ d'inspiration est plus vaste ; elle ne doit point se conformer à des exigences de forme que les arts plastiques ne sauraient répudier, eux, sans manquer à leur essence même. Un romancier ou un poète pourra tracer de nos misères des tableaux admirables qui, traduits en peinture, seront odieux et dont il sera impossible de supporter la vue. Essayez de transporter sur la toile la mort de certains héros et de certaines héroïnes de romans célèbres, — je parle de romans même applaudis et acceptés de tous, — et vous verrez l'accueil qu'on lui fera. C'est dire assez que le *delirium tremens* de Coupeau et la petite vérole de Nana, si conspués déjà dans le livre, seraient singulièrement déplacés dans une Exposition.

Pas plus que naguère le réalisme, le naturalisme littéraire n'a pour but de montrer la nature humaine sous ses vilains côtés seulement, de n'étaler sous nos yeux que les immondices sociales et d'inspirer au public des nausées par le spectacle de toutes les fanges et de toutes les turpitudes. Le malheur, c'est

que, en ces derniers temps, certaines œuvres, inspirées soit par un véritable sentiment de pitié pour les plaies humaines et une sincère volonté de les étudier, soit par un désir moins avouable de forcer le succès par le bruit et les clameurs des lecteurs indignés, nous ont apporté, avec une fréquence et une insistance suspectes, des peintures peu alléchantes, quelquefois fausses à force d'être « voulues », de monde et de personnages intéressants à connaître, à condition toutefois que la connaissance ne se prolonge pas trop longtemps. Et l'on en a immédiatement conclu que le naturalisme, c'est l'étude de ce monde, de ces personnages, exclusivement, et que son cercle d'action ne s'étend jamais au delà. Le sujet était nouveau; on s'en est emparé avec rage dans les livres, dans les revues, dans les journaux, dans les discours, au théâtre même, partout. Ce que l'on a écrit et dit là-dessus de choses spirituelles et de sottises, c'est incalculable. Tout le monde a voulu placer son mot dans l'affaire, — grand mot sérieux ou petit mot pour rire, — et il s'est trouvé tout naturel-

lement que le mot sérieux était presque toujours plus drôle que le mot pour rire.

Chose curieuse, ceux qui combattent avec le plus d'acharnement ou qui plaisantent avec le plus de verve ce qu'il est convenu d'appeler la nouvelle école, ont très-souvent, sur les ouvrages dont ils parlent, des notions d'un vague extraordinaire. Leur opinion s'est surtout formée sur les bons mots des chroniqueurs parisiens et sur certains extraits, choisis avec discernement, de quelques-uns de ces ouvrages odieux. A notre humble avis, cela ne suffit pas. Si l'on ne s'en tenait pas seulement aux bons mots et aux extraits susdits, on reconnaîtrait que le naturalisme littéraire a étudié d'autres mondes que celui de l'*Assommoir* et d'autres personnages que celui de Nana ; on se rappellerait la *Fortune des Rougon* avec les amours adorables de Miette et Silvère, *Une Page d'amour* avec l'idylle charmante et naïve de Zéphyrin et Rosalie, la figure honnête de M. Rambaud et les funérailles poétiques de Jeanne parmi les blancheurs des fleurs et de la neige, la *Faute de*

l'Abbé Mouret avec sa « symphonie des fleurs, » que l'on oublie volontiers pour ne se souvenir que de cette autre symphonie, la « symphonie des fromages » du *Ventre de Paris*, — bien d'autres pages encore qui n'ont rien de commun avec les corruptions de la *Curée* et les scènes navrantes que l'on invoque. Et, pour parler d'autres que d'Emile Zola, si la plupart des disciples se sont plu à n'imiter que les couleurs sombres de la palette du maître, il en est pourtant qui font exception. A côté de Huysmans et de ses *Sœurs Vatard*, il y a Guy de Maupassant et ses récits pleins d'esprit et de sentiment. Et puis, d'ailleurs, ce naturalisme, que l'on s'est pris tout à coup à bafouer si violemment, a-t-il donc commencé par ceux-là? Quand Balzac écrivit sa Comédie humaine, bien des pudeurs s'effarouchèrent; aujourd'hui, Balzac a conquis les bonnes grâces de la Vertu elle-même. Quand Flaubert publia *Mme Bovary*, on cria au scandale; aujourd'hui on crie au chef-d'œuvre.

Il faut avoir le courage de défendre ce qui est juste et ce qui est vrai. Les excès ne

prouvent rien contre une chose bonne en soi : ceux de quelques écrivains modernes ne prouvent rien contre le naturalisme tel que nous l'entendons, et tel que nous croyons qu'il doit être entendu ; nous nous sommes expliqué sur ce point tout à l'heure. Bien que ses applications, son cercle d'action et d'inspiration ne soient pas les mêmes quand il s'agit de beaux-arts que lorsqu'il s'agit de belles-lettres, ses destinées sont, nous le répétons, identiques. Elles se résument en deux mots : *réalité*, au point de vue objectif, — *personnalité*, au point de vue subjectif, et ces deux mots s'accordent parfaitement avec le sentiment de l'idéal et de la beauté que chacun porte en soi et qui constitue l'essence même de toute œuvre artistique.

Et c'est bien, en effet, vers ce naturalisme-là que l'art honnête tend chaque jour davantage, irrésistiblement. Un poète, André Theuriet, rapportant la pensée d'un peintre français de grand et juste renom, Bastien Lepage, a, je ne sais plus où, exprimé très-délicatement cette vérité nécessaire :

— « Voyez-vous, dit-il, l'étude patiente et consciencieuse de la nature, il n'y a que cela ! Le paysan a sa façon à lui d'être joyeux ou triste, de sentir et de penser ; c'est cette façon d'être particulière qu'il faut chercher à deviner. Quand vous l'aurez trouvée et rendue, peu importe que vos personnages aient des traits irréguliers, l'allure gauche et les mains calleuses ; ils seront beaux, parce qu'ils seront vivants et pensants. La plupart des têtes de Holbein ne sont pas belles dans le sens plastique du mot, mais elles sont singulièrement intéressantes ; sous leur laideur ou leur vulgarité, il y a la pensée et le sentiment qui illuminent tout. Dans ce temps-ci, nous sommes un tas d'artistes très-habiles, et, malgré tout notre savoir-faire, notre peinture n'est le plus souvent qu'amusante, comme on dit à l'atelier. Elle n'empoigne pas, parce que nous-mêmes nous n'avons pas peint avec conviction. Il faut changer de méthode si nous voulons qu'il reste quelque chose de nous. Il faut chercher à voir et à rendre cet intime rayonnement des êtres et des choses, qui est le

vrai beau, parce qu'il est la vie ; en un mot, il faut appliquer les procédés des vieux maîtres : — peindre avec sincérité et bonne foi... »

C'est à pratiquer cette bonne foi, librement, spontanément, que nous convions, à notre tour, les artistes d'aujourd'hui et que nous les voyons du reste à peu près unanimement disposés. Ce sera leur force dans l'avenir, comme ç'a été pour d'autres la gloire dans le passé.

TABLE DES NOMS CITÉS

TABLE DES ARTISTES CITÉS

dans

L'ART ET LA LIBERTÉ

S.

T.

U.

V.

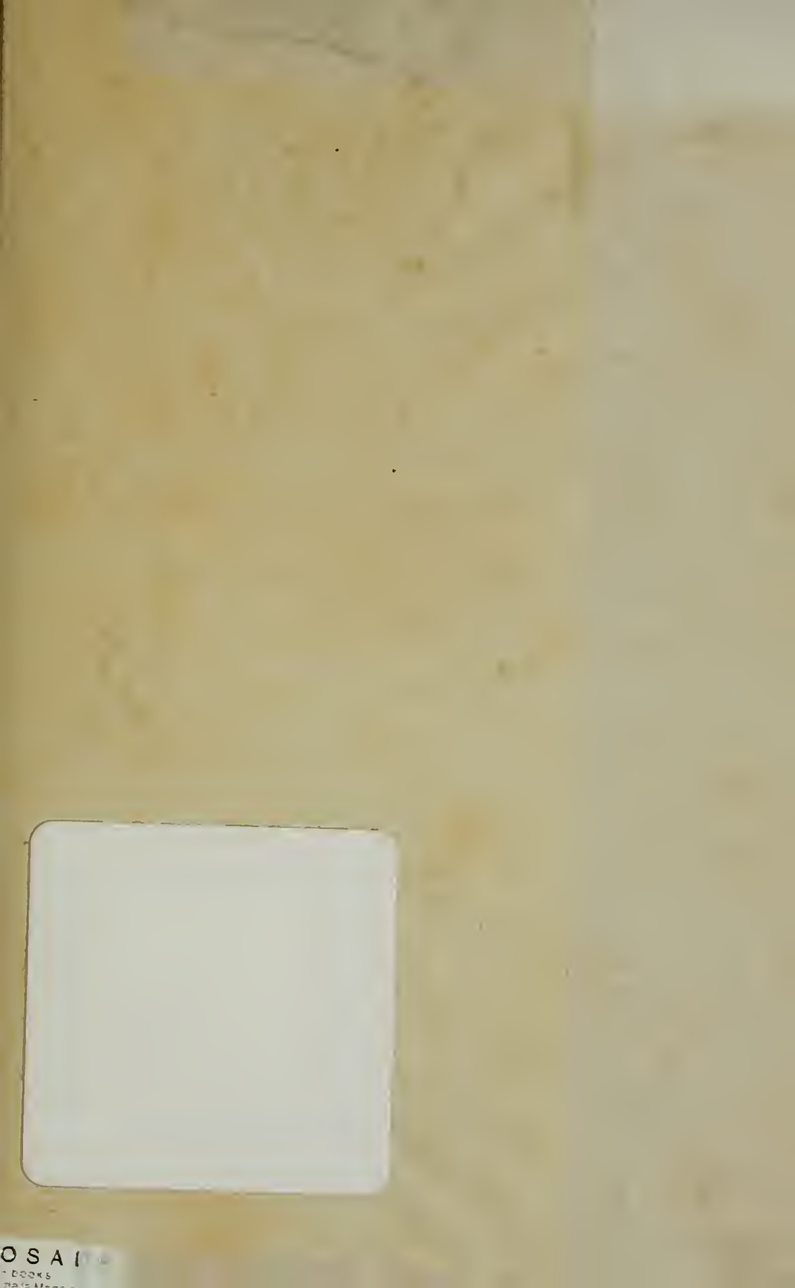
W.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES

LES BEAUX-ARTS EN BELGIQUE DEPUIS 1830.

LE NATURALISME



DU MÊME AUTEUR

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]